

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Nikola Kalinová

**Operní árie Giuseppe Sartiho v pražských fonděch**  
**Giuseppe Sarti's operatic arias in Prague collections**

Vedoucí práce: Mgr. Marc Niubò, Ph.D.

2014

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Marcu Niubò, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady, podnětné připomínky, vstřícnost a trpělivost po celou dobu mého bádání.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne*

*podpis:*

## **ABSTRAKT**

Tato bakalářská práce je zaměřena na výskyt operních árií italského hudebního skladatele Giuseppe Sartiho v Praze. Výchozí bod práce tvoří průzkum archivních fondů hlavních pražských institucí a následné vytvoření soupisu všech dostupných pramenů. Na základě toho jsou vybrány tři nejčastěji zastoupené árie, jež jsou dále podrobeny hudebnímu a textovému rozboru. Díky těmto analýzám se lze blíže seznámit se Sartiho způsobem hudební kompozice, v obecné rovině pak získat doklady o podobě italské opery období klasicismu. Kromě toho však analýzy poskytují také možnost lepšího poznání hudební praxe a hudebního vkusu v Čechách v závěru 18. století. Součástí práce jsou také spartace vybraných árií.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Giuseppe Sarti, opera, operní árie, Praha, pražské fondy, 18. století, hudební analýza.

## **ABSTRACT**

This bachelor thesis deals with the occurrence of operatic arias of Italian composer Giuseppe Sarti in Prague. The starting point of this work is research of the archive resources of the basic Prague institutions and consequential creating of the list of all available sources. On this basis three most numerous arias are chosen and they are further remitted to musical and textual analyse. Thanks to this analysis it is possible to get closer to Sarti's way of musical composition, in general then to gain evidences of Italian opera during the Classic period. Moreover this analysis provide an opportunity for better understanding of musical conventions and taste in Bohemia in late 18th century. One part of this work is also the overwriting of the selected arias.

## **KEYWORDS**

Giuseppe Sarti, opera, operatic aria, Prague, Prague collections, 18th century, musical analysis.

# **OBSAH**

<b>ÚVOD.....</b>	<b>7</b>
1. ....	7
2. ....	8
<b>1. STAV BĚDÁNÍ A PRAMENNÁ SITUACE .....</b>	<b>9</b>
1. 1 Literatura.....	9
1. 2 Nenotové prameny .....	13
1. 3 Notové prameny.....	14
1. 4 Popis vybraných pramenů.....	21
1. 4. 1 „Mia speranza“ .....	21
1. 4. 2 „Non fidarti amor mi dice“ .....	24
1. 4. 3 „Accensa clara“ .....	28
1. 4. 4 Závěr .....	32
<b>2. ANALÝZA VYBRANÝCH ÁRIÍ.....</b>	<b>33</b>
2. 1 „MIA SPERANZA“ .....	33
2. 1. 1 Textový rozbor.....	34
2. 1. 2 Hudební rozbor .....	35
2. 2 „NON FIDARTI AMOR MI DICE“ .....	51
2. 2. 1 Textový rozbor.....	52
2. 2. 2 Hudební rozbor .....	53
2. 3 „ACCENSA CLARA“.....	62
2. 3. 1 Textový rozbor.....	63
2. 3. 2 Hudební rozbor .....	63
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>74</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ODBORNÝCH PRAMENŮ .....</b>	<b>77</b>

## **SEZNAM ZKRATEK**

**ČMH** – Hudebněhistorické oddělení Národního muzea – České muzeum hudby

**KMK** – Sběrka hudebnin Knihovny Metropolitní kapituly u sv. Víta v Praze

**KPK** – Knihovna Pražské konzervatoře

**MKP** – Městská knihovna v Praze

**RISM** – Répertoire International des Sources Musicales/The International Inventory of Musical Sources

**SHK** – **NIK** – Notový incipitový kalatog – součástí Souborného hudebního kalatogu  
(spravuje Hudební oddělení Národní knihovny ČR)

# ÚVOD

## 1.

V průběhu 18. století byla italská opera mezinárodním hudebním druhem velkého dosahu. Šířila se prakticky po celé Evropě a jeho důležitým centrem byla (především v posledních třech desetiletích 18. století) také Praha. V pražských divadlech byla prováděna mnohá díla italských autorů z oblasti opery seria (od 20. let 18. stol.), později také *dramma giocoso* (od 50. a 60. let 18. století), jež následně vážnou operu nahrazuje (od 80. let 18. století).<sup>1</sup> K uznávaným představitelům italské opery 2. poloviny 18. století patřil nepochybně i Giuseppe Sarti (Faenza, pokřtěn 1. 12. 1729 – 28. července 1802, Berlin), který se v operním světě proslavil především vážnými díly, velkého úspěchu však dosáhly také jeho komické opery – zejména „*Fra i due litiganti il terzo gode*“<sup>2</sup> nebo „*Le gelosie villane*“<sup>3</sup>.<sup>4</sup> O jeho kompozičních kvalitách a všeobecné oblibě i mimo Itálii svědčí provedení Sartiho oper také u nás. Na pražském operním jevišti se během 18. století jeho díla objevila celkem třikrát: v roce 1773 (uvedena vážná opera „*Semiramide riconosciuta*“ v divadle v Kotcích), 1783 (komická opera „*Fra i due litiganti il terzo gode*“ v divadle v Thunovském paláci na Malé Straně) a v roce 1786 (komická opera „*I finti eredi*“ v Nosticově, později Stavovském divadle).<sup>5</sup> Tato skutečnost mohla být jednou z příčin poměrně hojného výskytu Sartiho operních árií v pražských fondech. Svou úlohu zde hraje též všeobecná obliba italských árií opatřených latinským textem v hudbě chrámové, jež se projevovala od počátku 18. století až do století devatenáctého.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> shrnuto na základě:

BUTLER Margaret R., Italian opera in the eighteenth century. Italian opera outside Italy: Vienna, in: Simon P. Keefe (ed.), *The Cambridge history of eighteenth-century music*, Cambridge: Cambridge University Press, ©2009, s. 238-239.

KAMPER, Otakar, Italská opera v Praze, in: O. Kamper, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha: Melantrich, [1936], s. 41-152.

NĚMEČEK, Jan, Italská a domácí opera a oratorium v českých zemích v letech sedmdesátých až osmdesátých 18. století, in: Jan Němeček, *Nástin české hudby 18. století*, Praha: SNKLHU, 1955, s. 155-183.

<sup>2</sup> *Fra i due litiganti il terzo gode* – drama giocoso o třech aktech, libreto C. Goldoni, premiéra 14. září 1782 v divadle La Scala v Miláně.

<sup>3</sup> *Le gelosie villane* – drama giocoso o třech aktech, libreto T. Grandi, premiéra v listopadu 1776 v divadle San Samuele v Benátkách.

<sup>4</sup> DiCHIERA, David, McClymonds, Marita P., Sarti [Sardi], Giuseppe, in: S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, repr. with corr. London: Macmillan, 1996, ©1994, Vol. 4, s. 184-185.

<sup>5</sup> KNEIDL, Pravoslav, *Libreta italské opery v 18. století*, [Praha: Orbis, 1966-1967], sv. 2, s. 167, sv. 3, s. 191 a 196.

<sup>6</sup> NĚMEČEK, op. cit., s. 297, 315.

## 2.

Ve své práci se zaměřuji právě na operní árie Giuseppe Sartiho uložené v pražských fondech. Sartiho hudba v Praze obecně patří k málo probádaným oblastem hudební historiografie, natož pak v bohemikálních souvislostech, proto v této práci hraje významnou roli především důkladný pramenný výzkum. Na základě bádání ve fondech stěžejních pražských hudebních institucí, konkrétně Hudebněhistorického oddělení Národního muzea – Českého muzea hudby, Knihovny Pražské konzervatoře, Městské knihovny v Praze a sbírky hudebnin Knihovny Metropolitní kapituly u sv. Víta v Praze, je vytvořen soupis nalezených pramenů, jež se pokouším popsat a zhodnotit. Tři nejčteněji zastoupené tituly jsou následně podrobeny bližší analýze. V rámci pramenného výzkumu je uveden také popis pramenů vybraných árií. Stav bádání obsahuje i souhrn dostupné literatury, jejíž znalost je potřeba nejen k hlubšímu poznání osobnosti Giuseppe Sartiho a jeho hudebního díla, ale také k pochopení širšího kontextu tehdejší doby u nás (jako je např. kulturní, společenská a politická situace 18. století) bez něhož by nebylo možné výskyt Sartiho skladeb v Praze objektivně posoudit.

Analýzy vybraných árií zahrnují vždy textový a hudební rozbor, jež slouží k důkladnému seznámení se skladbou. Prostřednictvím takto získaných poznatků se snažím vystihnout hlavní skladebné parametry árií a pokud možno také alespoň přibližně podchytit některé výrazové prostředky skladatele. Poskytuje-li pramenný výzkum potřebné informace, jsou jednotlivé árie analyzovány s přihlédnutím k jejich původu – tedy k příslušnosti k některé ze Sartiho oper. V opačném případě je naznačeno alespoň jejich pravděpodobné žánrové zařazení. Na základě dosažených výsledků podrobuji zkoumané skladby vzájemnému srovnání a snažím se stanovit, co mohlo být důvodem jejich četnějšího výskytu v pražských fondech a tedy zřejmě i jejich větší dobové oblíbenosti.

Nedílnou součástí práce je také spartace zkoumaných notových pramenů, jež jsou většinou psány ve formě rukopisu. Převážná část z nich má navíc podobu jednotlivých nástrojových partů, díky spartaci tedy vzniká také možnost jasnější orientace v konkrétní skladbě a její snazší studium.



# **1. STAV BĚDÁNÍ A PRAMENNÁ SITUACE**

## **1. 1 Literatura**

Hudba Giuseppe Sartiho v Praze představuje téma, jež dosud nebylo systematicky zpracováno. Teoretické poznatky poskytuje obecnější literatura, kterou lze rozdělit do několika kategorií: slovníky, práce přímo o G. Sartim a práce zabývající se italskou operou v Praze ve sledovaném období. Nedílnou součástí bádání je samozřejmě také podrobná heuristika zakládající se na důkladném průzkumu katalogů knihoven na území Prahy a následné sestavení soupisu pramenů. Následující výčet tedy bude uveden právě v tomto pořadí.

Základní údaje o životě Giuseppe Sartiho a soupis jeho děl lze dohledat v první řadě v heslech hudebních lexik. K nejdůležitějším patří hesla ve slovnících „*The New Grove of Opera*“, <sup>7</sup> první a druhé vydání „*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*“, <sup>8</sup> první a druhé vydání „*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*“. <sup>9</sup> Ve faktografických údajích se hesla shodují, v některých částech se doplňují. Rozsáhlejší text zahrnují zejména hesla druhých vydání slovníků „*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*“ a především „*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*“, jež je ze všech zmíněných nejobsáhlejší.

Druhou skupinou literatury jsou práce zabývající se přímo G. Sartim. Poměrně čerstvou a velice cennou prací na toto téma je kniha Rolanda Pfeiffera „*Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729 – 1802)*“. <sup>10</sup> V knize jsou podrobně rozebírány všechny Sartiho komické opery, a to z hlediska vnitřní stavby, textové stránky a především důkladného pramenného výzkumu. Samostatná kapitola je věnována také struktuře operního libreta, áriovým formám

---

<sup>7</sup> DiCHIERA, David, McClymonds, Marita P., Sarti [Sardi], Giuseppe, in: S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, repr. with corr. London: Macmillan, 1996, ©1994, Vol. 4, s. 184-185.

<sup>8</sup> DiCHIERA, David, LIBBY, Dennis, Sarti [Sardi] Giuseppe, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, London: Macmillan, 1980, s. 503-506.

DiCHIERA, David, McClymonds, Marita R., CLARK, Caryl L., Sarti [Sardi], Giuseppe, in: Stanley Sadie, John Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd. ed., [London]: Macmillan, ©2001, Vol. 22, s. 298-303.

<sup>9</sup> DiCHIERA, David, Sarti, Giuseppe, in: Friedrich Blume (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 11, Kassel: Bärenreiter, 1963, sl. 1412-1416.

PFEIFFER, Roland, Sarti, Giuseppe, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearb. Ausg., Personenteil 14, Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, 2005, sl. 977-987.

<sup>10</sup> PFEIFFER, Roland, *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729 – 1802)*, Kassel: Bosse, 2007.

nebo operní dramaturgii. V závěru knihy se nachází popis jednotlivých dějství vybraných oper a četné notové příklady. V oblasti poznání Sartiho hudby hraje tato práce dosti zásadní úlohu.

Další velice důležitou položku v této skupině literatury představuje edice se studií operních árií „*Arias for Nancy Storace: Mozart first's Susanna*“<sup>11</sup>. Ve jmenované anglické práci, jejíž autorkou je Dorothea Link, je sdruženo 15 operních árií několika skladatelů (např. A. Salieri, G. Sarti, G. Paisiello, W. A. Mozart) za účelem vytvoření pěveckého profilu sopranistky Nancy Storace.<sup>12</sup> Jednotlivé árie jsou edičně zprostředkovány formou klavírního výťahu se zpěvním hlasem. Samostatnou kapitolu tvoří např. překlady textů všech vybraných árií do angličtiny, tabulka rolí N. Storace nebo kritická zpráva stavu bádání o zmiňované zpěvačce. Vedle toho je u každé skladby krátce vysvětlena scéna předcházející nástupu vybrané árie, poté je popsána také árie samotná. Giuseppe Sarti je zde zastoupen celkem dvěma skladbami, a to recitativem a rondem z opery „*Fra i due litiganti*“ (přičemž Sartiho autorství je potvrzeno pouze u recitativu, autor ronda je neznámý<sup>13</sup>) a recitativem a árií z opery „*Giulio Sabino*“. I tato práce je pro reflexi Sartiho hudby velice důležitá. Vybrané árie jsou zpracovány podobným způsobem jako ve výše zmíněném titulu Rolanda Pfeiffera, jehož základem je podrobný pramenný výzkum.

Třetí oblastí literatury k danému tématu jsou knihy či studie věnované italské opeře v Praze ve sledovaném období – tedy v 18. století. Nejstarší monografií je rozsáhlé třísvazkové dílo Oscara Teubera „*Geschichte des Prager Theaters*“,<sup>14</sup> konkrétně její první dvě části (z roku 1883 a 1885). Autor zde zpracovává dějiny pražské divadelní činnosti od samého počátku do začátku 19. století. Třetí svazek je potom věnován století devatenáctému (do roku 1887, vydaný v roce 1888). Je zde možné nalézt cenné informace týkající se především tehdejšího operního provozu, kulturního života, společenského chápání, prováděných děl a významných osobností doby.

---

<sup>11</sup> LINK, Dorothea, *Arias for Nancy Storace: Mozart first's Susanna*, Middleton: A-R Editions, ©2002.

<sup>12</sup> Nancy (Anna Selina) Storace (27. 10. 1765 - 24. 8. 1817) – anglická sopranistka, mimo jiné první představitelka Susanny v Mozartově opeře „*Le nozze di Figaro*“.

<sup>13</sup> LINK, op. cit., s. x.

<sup>14</sup> TEUBER, Oscar, *Geschichte des Prager Theaters: von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. Erster Theil, Von den Keimen des Theaterwesens in Prag bis zur gräfl. Nostitz'schen Theaters, des späteren deutschen Landestheaters*, Prag: A. Haase, 1883.

TEUBER, Oscar, *Geschichte des Prager Theaters: von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. Zweiter Theil, Von der Brunian-Bergopzoom'schen Bühnen-Reform bis zum Tode Liebisch's des größten Prager Bühnenseiters (1771-1817)*, Prag: A. Haase, 1885.

Druhou prací v této skupině je kniha Otakara Kampera „*Hudební Praha v XVIII. věku*“.<sup>15</sup> Kniha podává přehled významných osobností hudebního života a hlavních hudebních činností probíhajících v Praze od roku 1724, kdy byl zahájen pravidelný provoz operních představení, do konce 18. století, což byla naopak doba blížícího se zániku italské opery v Praze. V důsledku velké obšírnosti tématu však byla látka omezena pouze na nejdůležitější hudební oblasti, kterými jsou: chrámová hudba v Praze, italská opera v Praze (nejobsáhlejší, zahrnuje podkapitoly o opeře J. J. Fuxe „*Costanza e fortezza*“, charakteristice a významu operních libret P. Metastasia, italských operních společnostech a o provozu a repertoáru pražské opery), produkce oratorií v pražských chrámech a divadlech, čeští skladatelé mimo pražské chrámy (např. ve šlechtických kapelách nebo v soukromých divadlech). V závěru knihy se nachází seznam oper, oratorií a intermedií provedených v Praze mezi léty 1724 a 1799, následuje soupis oratorií provedených v letech 1724 – 1782 u Křížovníků s červenou hvězdou. Účelem práce je osvětlit a upozornit na dosud málo známou a málo probádanou oblast hudebně-historického výzkumu, a to hudbu v Praze v 18. století. Přestože je kniha faktograficky i metodologicky poněkud zastaralá, představuje jedno ze základních děl zpracovávajících tuto problematiku. Zkoumaná látka je zasazena do kontextu dobového společenského a politického dění, obsaženy jsou také podrobnější analýzy některých hudebních děl s důrazem na např. textovou stránku, hudební stavbu nebo výrazové prostředky. Velice cenné informace pro oblast mého bádání jsou obsaženy především v prvních dvou kapitolách – tedy v textu podávajícím velmi propracovaný a cenný výklad o pražské chrámové hudbě a následně o italské opeře v Praze a jejím vlivu na domácí produkci či tvorbu. Povědomost o tehdejší chrámové hudební praxi je totiž stejně důležitá jako seznámení se s úlohou italské opery v 18. století v Praze, protože velká část z nalezených operních árií G. Sartiho v pražských fondech byla s největší pravděpodobností využívána právě k chrámovým účelům (viz níže).

Daleko širší oblast zkoumání si pro svou práci zvolil Jan Němeček. Ve své knize „*Nástin české hudby 18. století*“<sup>16</sup> se snaží podat systematický historický přehled vývoje české hudby 18. století a v hlavních rysech shrnout výsledky dosavadního bádání. Od celkové charakteristiky baroka v Evropě se přes nástin jednotlivých vývojových fází baroka a klasicismu v českých zemích autor dostává k podrobnějším oblastem, jako jsou hudební formy, kulturně společenské pozadí, politické poměry, vznik a vývoj hudebních spolků a

---

<sup>15</sup> KAMPER, Otakar, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha: Melantrich, [1936].

<sup>16</sup> NĚMEČEK, Jan, *Nástin české hudby 18. století*, Praha: SNKLHU, 1955.

institucí s přihlédnutím na jejich repertoár, vliv zahraniční hudby na hudbu českou, zahraniční autoři u nás, vydavatelská činnost a také hudební osobnosti doby. Důležité informace lze získat také z výkladu o vlivu italské hudby a především opery na hudbu a operu českou, v návaznosti na to potom poznatky týkající se vývoje a výskytu italské opery u nás v 17. a zejména v 18. století. Podobně jako u výše zmíněného titulu O. Kampera, hraje i zde důležitou roli také zkoumaná oblast chrámové hudby u nás. V závěru knihy je umístěn velice cenný seznam vydaných tisků z doby barokní, předklasické a klasické, následuje bibliografie českých a cizojazyčných článků a knih týkajících se hudby barokní a hudby od konce 17. do počátku 19. století, nakonec soupis cizojazyčných knih a článků, jež se vztahují k barokní hudbě u nás. Oproti výše zmíněné knize O. Kampera vychází již tato práce z novějších výsledků hudebně-historického bádání o dané oblasti, avšak v důsledku daleko širšího tematického záběru nemohla být zpracována stejně podrobně.

Titul „*Libreta italské opery v Praze v 18. století*“<sup>17</sup> Pravoslava Kneidla je součástí periodika „Strahovská knihovna“ a představuje soupis operních libret uvedených v Praze během 18. století. Libreta jsou uspořádána chronologicky a rozčleněna do jednotlivých skupin podle hlavních pražských operních scén (např. Šporkovo divadlo, divadlo v Kotcích, Nosticovo/Stavovské divadlo, Thunovské divadlo). Konkrétnímu divadlu je vždy věnován krátký popis. Giuseppe Sarti je zde zmíněn celkem třikrát, a to ve spojení s divadlem v Kotcích, Nosticovo/Stavovským divadlem a s Thunovským divadlem.

Hana Svatošová sestavila publikaci „*Praha Mozartova, Kulturní a společenský život v Praze 1780 – 1800*“<sup>18</sup> ke stejnojmenné výstavě pořádané v období od 21. listopadu 2006 do 28. ledna 2007. Tuto publikaci tvoří 19 studií různých autorů zaměřených z několika rozdílných pohledů na pražský život v době, kdy v Praze trávil svoje nejslavnější pobyty W. A. Mozart a jeho díla zde měla premiéru. Jednotlivé studie rozpracovávají témata jako např. politické dění, vzdělání, architektura, výtvarné umění, umělecké řemeslo, společenský život a zábava. Nejdůležitější kapitolu však představuje studie „*Italská opera v Praze a Wolfgang Amadeus Mozart*“,<sup>19</sup> jejímž autorem je Marc Niubó. V této kapitole je zachycen vývoj opery v Praze během 18. století se zřetelem na operní díla Mozartova. Na pozadí společenského chápání je přiblížena dobová praxe operních divadel, operní společnosti a tehdejší repertoár.

---

<sup>17</sup> KNEIDL, Pravoslav, *Libreta italské opery v 18. století*, [Praha: Orbis, 1966-1967], 4 sv.

<sup>18</sup> SVATOŠOVÁ, Hana, *Praha Mozartova, Kulturní a společenský život v Praze 1780 – 1800*, Praha: Scriptorium, 2006.

<sup>19</sup> NIUBÓ, Marc, *Italská opera v Praze a Wolfgang Amadeus Mozart*, in: Hana Svatošová, *Praha Mozartova, Kulturní a společenský život v Praze 1780 – 1800*, Praha: Scriptorium, 2006, s. 112-121.

Nejmladší prací k tématu je soubor studií sjednocený pod titulem „*Post tenebras spero lucem. Duchovní tvář českého a moravského osvícenství*“,<sup>20</sup> jež si klade za cíl podchytit současný stav osvícenské problematiky v dnešní historiografii a poukázat na zásadní důležitost tohoto období. Šest hlavních kapitol je zaměřeno na několik oblastí, např. osvícenská politika, sociální a zdravotní péče, vzdělání, jazyková komunikace, víra a církev, v neposlední řadě také kulturní a literární život. A právě v poslední kapitole je zařazena studie Marca Niubo „*Italská opera v Thunovském divadle a její osvícenské motivy*“.<sup>21</sup> V ní autor zpracovává vývoj opery a jejích druhů nejprve v obecné rovině, poté se zaměřuje na operu v Praze ovlivněnou osvíceneckými myšlenkami tehdejší doby, což dokládá na konkrétních příkladech.

Práce „*The Cambridge history of eighteenth-century music*“<sup>22</sup> je zaměřena na mnohem širší oblast hudebního vývoje, a to na hudbu celého 18. století. Struktura práce je koncipována na základě členění hudby do tří hlavních částí – hudba pro kostel, pro divadlo a pro salóny a koncertní sály. Největší přínos pro účely mého zkoumání představuje část II – Hudba pro divadlo, ve které je zvláštní pozornost věnována opeře v Itálii, Paříži, Německu, Londýně, Španělsku a Švédsku, přičemž v rámci první podkapitoly „*Italian opera in the eighteenth century*“<sup>23</sup> se autorka dotýká také hudby v Praze během 18. století.<sup>24</sup> Mimo to práce poskytuje také přínosné informace o italské opeře obecně.

## **1. 2 Nenotové prameny**

Do skupiny nenotových pramenů patří s ohledem na vybrané téma především operní libreta, a to primárně libreta k pražským provedením Sartiho oper. V *Univerzitní knihovně* je uloženo libreto k Sartiho vážné opeře „*Semiramide riconosciuta*“ provedené v Praze roku

---

<sup>20</sup> LORMAN, Jaroslav, TINKOVÁ, Daniela, *Post tenebras spero lucem. Duchovní tvář českého a moravského osvícenství*, Praha: Casablanca, 2009.

<sup>21</sup> NIUBO, Marc, *Italská opera v Thunovském divadle a její osvícenské motivy*, in: Jaroslav Lorman, Daniela Tinková, *Post tenebras spero lucem. Duchovní tvář českého a moravského osvícenství*, Praha: Casablanca, 2009, s. 341-357.

<sup>22</sup> KEEFE, Simon P., ed., *The Cambridge history of eighteenth-century music*, Cambridge: Cambridge University Press, ©2009., 798 s.

<sup>23</sup> BUTLER, Margaret R., *Italian opera in the eighteenth century*, in: Keefe, Simon P., ed., *The Cambridge history of eighteenth-century music*, Cambridge: Cambridge University Press, ©2009, s. 203-271.

<sup>24</sup> tamtéž s. 248-250.

1773.<sup>25</sup> Hudební oddělení Národního muzea spravuje libreto komické opery „*Fra i due litiganti il terzo gode*“<sup>26</sup> provedené v Praze v roce 1783. Libreto poslední Sartiho opery uvedené na pražském jevišti roku 1786 „*I finti eredi*“ je uloženo Knihovně Národního muzea v Praze.<sup>27</sup>

Kromě toho jsou dostupná také libreta k dalším produkcím mimo Prahu, např. text k intermezzu „*La giardiniera brillante*“<sup>28</sup> z Vídně roku 1769, jehož autor je neznámý, nebo libreto Tommase Grandiho ke komické opeře „*Le gelosie villane*“<sup>29</sup> vydané roku 1783 ve Vídni. Oba tyto exempláře jsou uloženy v Národní knihovně České republiky.

### **1. 3 Notové prameny**

Operní árie Giuseppe Sartiho jsou nejpočetněji zastoupeny v *hudebněhistorickém oddělení Národního muzea – Českého muzea hudby* (dále jen ČMH). V této instituci je pod 38 signaturami uloženo 40 árií, mimo to zde lze najít také kompletní opis Sartiho opery „*Fra i due litiganti il terzo gode*“ (4 signatury) a tisk opery „*Giulio Sabino*“ (1 signatura). Jednotlivé árie jsou zachyceny převážně v podobě rukopisů (36 titulů), pouze u čtyř exemplářů se jedná o tisk. Převážná část árií je zachována kompletně (32 titulů). Většina skladeb (26 titulů) je rozepsána do jednotlivých nástrojových partů, 13 exemplářů má formu partitury. Jedna tištěná skladba obsahuje dokonce jak partituru, tak jednotlivé party pro dechové nástroje. Z jazykového hlediska lze árie rozdělit na italské (18 titulů) a latinské (22 titulů), které se ovšem objevují většinou v důsledku přetextování původního italského textu (např. pro užití v chrámovém prostředí). Prostřednictvím on-line databáze projektu RISM<sup>30</sup> jsem ověřila autorství Giuseppe Sartiho u 28 skladeb. Zbývajících 12 jsem se pokusila vyhledat v Souborném hudebním katalogu – v notovém incipitovém katalogu<sup>31</sup> (dále jen SHK – NIK), kde se mi podařilo ověřit další 4 záznamy. Zbývajících 8 titulů zůstalo bez ověření. Díky

---

<sup>25</sup> KNEIDL, op. cit., sv. 2, s. 167.

<sup>26</sup> KNEIDL, op. cit., sv. 3, s. 196.

<sup>27</sup> KNEIDL, op. cit., sv. 4, s. 191.

<sup>28</sup> *La giardiniera brillante: operetta giocosa per musica: da rappresentarsi ne Teatri Privilegiati di Vienna l'estate dell'anno 1769*, Vienna 1769, 58 s.

<sup>29</sup> Tommaso Grandi, *Le gelosie villane: dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di Corte l'anno 1783*, Vienna 1783, 135 s.

<sup>30</sup> RISM - Répertoire International des Sources Musicales/The International Inventory of Musical Sources; [www.rism.info](http://www.rism.info)

<sup>31</sup> Notový incipitový kalatog – součástí Souborného hudebního kalatogu (spravuje Hudební oddělení Národní knihovny ČR); <http://katif.nkp.cz/KatalogyHudba.aspx?katkey=061KHI>

databázi RISM a NIK bylo také možné začlenit 15 operních árií do konkrétních Sartiho oper (14 položek pomocí RISMu, 1 položka pomocí SHK - NIKu) nebo ověřit již existující údaje uvedené přímo v notových pramenech (6 položek). Dalších 5 titulů bylo v RISMu nalezeno pouze jako anonymní vložky do Sartiho oper (2 tituly), církevní skladby bez náležitosti k jakékoliv opeře (2 tituly), nebo árie bez zařazení do opery (1 titul). Tři exempláře obsahují informaci o náležitosti k určité opeře, kterou se mi ovšem nezdařilo ověřit v žádné z výše uvedených databází. Asi čtvrtinu exemplářů (11) se mi nepodařilo ani ověřit, ani určit spojitost s operami G. Sartiho. Díky poměrně podrobným záznamům na katalogizačních kartách ČMH lze u většiny exemplářů dohledat jejich předchozí místo uložení. Často jde například o fond sběratele O. Horníka nebo o konfiskáty klášterních sbírek, jako jsou benediktini Břevnov, milosrdní bratři Kuks či premonstráti Strahov.

Devět titulů Sartiho operních árií je uloženo v *Knihovně Pražské konzervatoře* (dále jen KPK). Mimo jednotlivé vokální skladby zde lze nalézt také klavírní výtah Sartiho opery „Fra i due litiganti il terzo gode“ v italském jazyce (1 signatura, nezařazena do soupisu níže). Pramene mají převážně podobu rukopisů (8 titulů), tisk je zde uložen pouze jeden. Šest exemplářů je psáno ve formě partitury, dva v kombinaci partitury a partů, rozdělení do samostatných partů má pouze jeden titul. Všechny exempláře jsou kompletní. Po textové stránce převládá italština (7 titulů), u jednoho pramenu je doplněn také text český. Zbývající dva tituly jsou opatřeny textem latinským. Pomocí databáze RISM se podařilo ověřit Sartiho autorství u většiny árií (7 titulů), na základě toho byly skladby také přiřazeny ke konkrétním operám (v jednom případě byla tato náležitost pouze ověřena). Jeden pramen dále obsahuje údaj o náležitosti ke konkrétní opeře, to však nebylo možné v RISMu ověřit z důvodu jeho nenalezení v této internetové databázi. Jeden titul potom zůstává zcela bez ověření i bez zařazení k jakékoliv opeře. V SHK – NIK se mi podařilo vyhledat pouze jeden pramen.

Dvě árie Giuseppe Sartiho jsou uloženy také v *Městské knihovně v Praze* (dále jen MKP). V obou případech se jedná o tisk, hudebniny mají formu partitury a jsou zachovány v kompletní podobě. Árie mají italský text, jedna je navíc opatřena také textem německým. Pomocí RISMu bylo možné ověřit nejen Sartiho autorství obou skladeb, ale také jejich zařazení do konkrétní opery. Tisk árie „Lungi dal caro bene“ je uložen kromě Městské knihovny také v ČMH (i když od jiného vydavatele), árii „Come un agnello“ z opery „Fra i due litiganti il terzo gode“ jsem v žádném jiném pražském fondu nenalezla.

Poslední árie se nachází ve sbírce hudebnin *Knihovny Metropolitní kapituly u sv. Víta v Praze* (dále jen KMK).<sup>32</sup> Jedná se o kompletní rukopis ve formě jednotlivých orchestrálních partů, z nichž u některých je jako kopista uveden Jan Antonín Evangelista Koželuh. Árie je evidována v soupisu Jiřího Štefana „*Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*“<sup>33</sup> a zároveň v databázi RISM jako církevní skladba s latinským textem. Pomocí SHK-NIK ji bylo možné zařadit ke konkrétní Sartiho opeře.

Soupis operních árií Giuseppe Sartiho v pražských fondech											
Č.	Název	Původní název	Druh	Stav	Text	Forma	Uloženo	Signatura	Opera	RISM	SHK - NIK
1.	Accensa clara	Sento amor che in sen mi dice	R	K	LA	P	ČMH	XL. A. 396	???	X	A
2.	Accensa clara	Sento amor che in sen mi dice	R	K	LA	P	ČMH Horník	XV. F. 180	???	X	A
3.	Accensa Clara (Ah censa Clara)	Sento amor che in sen mi dice	R	K	LA	P	ČMH	XL. E. 299	???	X	A
4.	Accensa clara/Allegro maestoso - Aria Solemnis	Sento amor che in sen mi dice	R	K	LA	P	ČMH Horník	XV. F. 180	???	X	A
5.	Aria di Mignone - A me briccone	?	R	N	IT	PA	ČMH	XLI. D. 140	<b>Li pretendenti delusi</b> (pramen)/(Fra i due litiganti)	X	X
6.	Aria di Mignone - Come un agnello	Come un agnello	T	K	IT	PA	MKP	VZ 28477	<b>Fra i due litiganti il terzo gode</b> (obálka i RISM)	A	A

<sup>32</sup> Sbírká hudebnin Knihovny Metropolitní kapituly u sv. Víta v Praze (2. pol. 16. stol. – 1. pol. 19. stol.) je dostupná v rámci Archivu Pražského hradu.

<sup>33</sup> ŠTEFAN, Jiří.: *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*, Pragae: Supraphon, 1983 a 1985, 2 sv.



7.	Aria e moll (So che m'intendo)	?	R	K	IT	PA	PK	3025	???	X	X
8.	Aria II: Mercato di Monfregoso (Numi pietosi) <sup>34</sup>	?	R	K	IT	PA	ČMH	XLII. A. 327	???	X	X
9.	Aria in A - O morales, huc festinate	?	R	K	LA	P	ČMH Horník	XV. F. 178	???	X	X
10.	Aria in B - Ave mundi	Non fidarti amor mi dice	R	N	LA	P	ČMH Horník	XV. F. 179	<b>Fra i due litiganti il terzo gode (RISM)</b>	A	A
11.	Aria in B - Ave verum Corpus	?	R	K	LA	P	ČMH Horník	XV. F. 184	???	X	X
12.	Aria in B - Caelestes plaudant	Al caro ben vicina	R	K	LA	P	ČMH Horník	XV. F. 185	<b>Medonte re di Epiro (RISM)</b>	A	X
13.	Aria in B - Caelestes plaudant	Al caro ben vicina	R	N	LA	P	ČMH Kuks	XLIX. F. 107	<b>Medonte re di Epiro (RISM)</b>	A	X
14.	Aria in B - de omni Tempore (Si tranquilla)	Non fidarti amor mi dice	R	K	LA	P	ČMH Břevnov	XXXVII. B. 210	<b>Fra i due litiganti il terzo gode (RISM)</b>	A	A
15.	Aria in B - Gradual	Non fidarti amor mi dice	R	K	LA	P	PK Schönborn-Lobkovic	7085	<b>Fra i due litiganti il terzo gode (RISM)</b>	A	A
16.	Aria in B - In hac die	Non fidarti amor mi dice	R	K	LA	P	ČMH	XXXVIII. F. 29	<b>Fra i due litiganti il terzo gode (RISM)</b>	A	A

<sup>34</sup> v tomto případě by se mohlo jednat o Sartiho vložku do opery „Il mercato di Monfregoso“ – Niccolò Antonio Zingarelli, dramma giocoso per musica o 2 aktech, libreto podle C. Goldoniho „Il mercato di Malmantile“, premiéra v Miláně v Teatro alla Scala 22. září 1792.

17.	Aria in B maggiore (Jesu labantes)	Trema il cor non v'è più speme	R	N	LA	P	ČMH Strahov	XLVII. D. 358	Giulio Sabino (RISM)	A	
18.	Aria in B maggiore (Sprezza il furor del vento)	Sprezza il furor del vento	R	K	LA	P	ČMH Strahov	XLVII. D. 359	???	A	
19.	Aria in C maggiore (Qual e Padrone la givia)	Là tu vedrai chi sono	R	N	IT	P	ČMH Strahov	XLVII. A. 134	Giulio Sabino (RISM)	A	
20.	Aria in D maggiore (Laudate nome ejus)	Già al mormorar del vento	R	K	LA	P	ČMH Strahov	XLVII. A. 17	Giulio Sabino (RISM)	A	
21.	Aria in Dis - Vigilandum est precando	Già vi sento e già v'intendo	R	K	LA	P	ČMH	X. C. 57	Giulio Sabino (RISM)	A	
22.	Aria in F - Huc a deste	Il pastor se torna aprile	R	?	LA	P	ČMH	XV. F. 183	Semiramide (RISM)	A	
23.	Aria in G – Da un barbaro core	Da un barbaro core	R	K	IT	P	ČMH	XLII. B. 61	Semiramide (SHK-NIK)	A	A
24.	Aria in G - Voce mea ad Dominum	?	R	K	LA	P	ČMH Horník	XV. F. 181	???	X	X
25.	Aria in G maggiore (Voce mea)	?	R	K	LA	P	ČMH Strahov	XLVII. D. 355	???	X	X
26.	Aria pastoralis (Tota mente collaudate)	Il pastor se torna aprile	R	K	LA	P	KMK	1146	Semiramide (RISM)	A	
27.	Compatite miei Signori	Compatite miei Signori	T	K	IT	PA	ČMH	XLII. F. 424	Fra i due litiganti il terzo gode (pramen)	A	

28.	Del destin non vi lagnate	Del destin non vi lagnate	R	K	IT	PA	ČMH	XLI. B. 248	<b>Olimpiade</b> (pramen i RISM)	A	
29.	Duetto con Recitativo (Come partir poss'io)	Ah cara sposa errai	R	K	IT	PA	ČMH Strahov	XLVII. C. 377	<b>Giulio Sabino</b> (kat. karta i RISM)	A	
30.	Graduale - In hac solemnitate	Non fidarti amor mi dice	R	K	LA	PA	ČMH Strahov	XLVII. A. 147	<b>Fra i due litiganti il terzo gode</b> (RISM)	A	A
31.	Il ciel minaccia intorno	?	R	K	IT	PA	PK Schönborn-Lobkovic	3024	<b>Ipermestra</b> (RISM)	A	X
32.	La tu vedrai chi sono	La tu vedrai chi sono	R	K	LA	P + PA	PK Schönborn-Lobkovic	7084	<b>Giulio Sabino</b> (RISM)	A	X
33.	Lungi da té ben mio	Lungi da té ben mio	R	K	IT	PA	PK	7086	<b>Le Gelosie Villane</b> (RISM) + <b>Armida e Rinaldo</b> (RISM)	A	X
34.	Lungi da té ben mio (Cavatina)	Lungi da té ben mio	T	K	IT	PA	PK	7678	<b>Le Gelosie Villane</b> (RISM) + <b>Armida e Rinaldo</b> (RISM)	A	X
35.	Lungi dal caro bene	Lungi dal caro bene	T	K	IT, NE	PA	MKP	VZ 45816	<b>Giulio Sabino</b> (RISM)	A	
36.	Lungi dal caro bene	Lungi dal caro bene	T	K	IT	PA	ČMH	XLII. F. 898 (1)	<b>Giulio Sabino</b> (RISM)	A	
37.	O, Maria virgo	?	R	N	LA	P	ČMH Horník	XV. F. 182	???	X	X
38.	Oh generosa oh grande	Oh generosa oh grande	R	K	IT	PA	ČMH	XLII. B. 152	<b>Olimpiade</b> (RISM) + <b>Armida e Rinaldo</b> (RISM)	A	

39.	Pastorella in vigilia nativitatis Domini	Ah Dorina vezzosa ed amabile	R	K	LA	P	ČMH Horník	XV. F. 186	<b>Fra i due litiganti il terzo gode (RISM)</b>	A	
40.	Quartetto - Ah Dorina vezzosa	Ah Dorina vezzosa ed amabile	R	K	IT	PA	PK Schönborn- Lobkovic	3023	<b>Fra i due litiganti il terzo gode (pramen i RISM)</b>	A	X
41.	Quartetto - Sposina mia bellina	Dorina mia carina	R	N	IT	P	ČMH	XLI. D. 314	<b>Li pretendenti delusi (pramen)/(Fra i due litiganti) (RISM)</b>	A	
42.	Rondo - Mia speranza	Mia speranza	R	K	IT	PA	ČMH	XLII. B. 172	<b>Achille in Sciro (RISM)</b>	A	A
43.	Rondó - Mia speranza	Mia speranza	R	K	IT	PA	ČMH	XLII. A. 345	<b>Achille in Sciro (RISM)</b>	A	A
44.	Rondó - Mia speranza	Mia speranza	T	K	IT	P + PA	ČMH	XLII. A. 338	<b>Achille in Sciro (pramen i RISM)</b>	A	A
45.	Rondo (Teco resti anima mia)	Teco resti anima mia	R	K	LA	PA	ČMH Strahov	XLVII. D. 357	<b>Medonte re di Epiro (RISM) + Demofoonte (RISM)</b>	A	
46.	Rondo Es dur (Teco resti anima mia)	Teco resti anima mia	R	K	IT	PA	PK	3026	<b>Medonte re di Epiro (RISM) + Demofoonte (RISM)</b>	A	X
47.	Se la bella per via troverò	Se la bella per via troverò	R	K	IT	PA	ČMH	XLI. C. 283	<b>I finti eredi (RISM)<sup>35</sup></b>	A	
48.	Staremo allegrement (Aria)	Staremo allegrement	R	K	IT	PA	ČMH	XLI. C. 269	<b>I finti eredi (RISM)<sup>36</sup></b>	A	

<sup>35</sup> v RISMu autor anonymní, uvedeno jako drážďanská vložka do Sartiho opery „I finti eredi“ (II/8), text nezahrnut v drážďanském tisku libreta z roku 1787.

<sup>36</sup> v RISMu autor anonymní, bez notového incipitu, uvedeno jako drážďanská vložka do Sartiho opery „I finti eredi“ (II/8), v drážďanském tisku libreta z r. 1787 však zahrnuta vídeňská vložka (Marcello Bernardini).

49.	Sventurata poverella	?	R	K	IT, CZ	P + PA	PK	A - I - R 1451	Le gelosie villane (pramen)	X	X
50.	Terzetto – Che vi par Dorina bella	Che vi par Dorina bella	R	K	IT	P	ČMH	XLI. C. 50	Li pretendenti delusi (pramen)/(Fra i due litiganti il terzo gode) (RISM)	A	

Vysvětlivky:

R – rukopis    K – kompletní    IT – italsky    P – party    A – nalezeno  
T – tisk    N – nekompletní    LA – latinsky    PA – partitura    X – nenalez.  
CZ – česky  
NE – německy

Do soupisu nebyly zařazeny árie, u nichž bylo prokázáno odlišné autorství. Jedná se o árie „Ah che nel petto io sento“<sup>37</sup> (ČMH, sign. XL. II. F. 898 (2)), jejímž autorem je Giovanni Paisiello, a „Sentimi o faggio amico“<sup>38</sup> (ČMH, sign. XLI. B. 242) Niccolò Piccinniho.

## **1. 4 Popis vybraných pramenů**

### **1. 4. 1 „Mia speranza“**

Árie „Mia speranza“ patří k nejčastěji zastoupeným áriím Giuseppe Sartiho v pražských fondech, proto byla vybrána k podrobné analýze. V ČMH je uložena ve třech exemplářích – dvakrát v podobě rukopisu, jednou ve formě tisku. Sartiho autorství je shodně uvedeno ve všech třech pramenech, je možné ho ověřit jak v SHK – NIK, tak v databázi RISM. Nesrovnalosti se neobjevují ani při určení náležitosti árie ke konkrétní Sartiho opeře, totiž „Achille in Sciro“.<sup>39</sup> Tento údaj se vyskytuje u všech exemplářů popisované árie nalezených v databázi RISM, i na tisku árie z ČMH (signatura XLII. A. 338). Poznámka „Achille in Sciro“ je rukou dopsána také na katalogizační kartu jednoho z rukopisných

<sup>37</sup> původní text árie „Nel cor più non mi sento“ z opery „L'amor contrastato“ (též La Molinara) – commedia per musica o 3 aktech, libreto Giuseppe Palomba, prem. v Neapoli v Teatro dei Fiorentini na podzim roku 1788.

<sup>38</sup> árie z opery „Gli Stravaganti“ (též „La schiava riconosciuta“) – intermezzo o 2 aktech, premiéra v Římě v Teatro Valle 1. ledna 1764.

<sup>39</sup> Achille in Sciro – opera seria o 3 aktech, libreto Pietro Metastasio, premiéra ve Florencii na podzim roku 1779.

pramenů árie v ČMH (signatura XLII. A. 345). Databáze RISM obsahuje celkem 10 záznamů o árii „*Mia speranza*“. Ve všech případech je sólový part opatřen italským textem (stejně jako u pramenů z ČMH), v jednom případě je přidán text latinský pro církevní účely. Polovina záznamů představuje árii v tónině shodné s prameny ČMH, čtyři exempláře jsou psané v tóninách odlišných, v jednom případě tóninu nelze zjistit v důsledku absence notového incipitu či jiných potřebných informací. Jednotlivé prameny jsou v databázi uloženy buď jako samostatné árie nebo jako součást nějaké sbírky.

Prvním exemplářem árie „*Mia speranza*“ v ČMH je rukopis se signaturou XLII. A. 345. Pramen je psán rukou jednoho písaře a má formu partitury s nástrojovým obsazením: tři flétny, dva lesní rohy, dvoje housle, viola, zpěvní hlas, bas. Rukopis je svázaný, není opatřen obálkou ani titulní stranou. Představuje ho celkem 12 listů, tedy 24 nečíslovaných stran. Partitura je nadepsána jako „Rondo Del Sig. Giuseppe Sarti“, další údaje jako je např. jméno písaře nebo datace vzniku opisu však zcela chybí. Podle údajů na katalogizační kartě pramen pochází z 2. poloviny 18. století, vzhledem k roku premiéry opery „*Achille in Sciro*“ lze časové určení zpřesnit na období od roku 1779 dále. Bližší časové určení možného vzniku opisu lze dále získat z analýzy přítomných vodoznaků. Zachována je jen jejich část (zřejmě vrchní část koruny, korunované kartuše či korunovaného erbu), proto bylo možné vypočítat pouze určitou podobnost s některými vodoznaky popisovanými v publikaci F. Zumana. Ve všech případech se však jedná o symboly užívané papírnami koncem 18. a začátkem 19. století, nejpozději v roce 1817.<sup>40</sup> Rukopis by tedy mohl být ještě o něco mladší, než je uvedeno na katalogizační kartě. Pramen má formát na šířku o rozměrech 21 x 15, 5 cm. Informace na katalogizační kartě vypovídají také o tom, že do ČMH se tento opis dostal z Frýdlantu (Clam-Gallas) v roce 1949.

Druhý exemplář se signaturou XLII. B. 172 má též podobu rukopisu a v mnohém se shoduje s rukopisem popisovaným výše (signatura XLII. A. 345). Jedná se též o opis árie psaný rukou jednoho písaře formou partitury, shoduje se i nástrojové obsazení. Na rozdíl od předešlého je tento exemplář opatřen titulní stranou. Ta obsahuje název árie „*Rondo*“ i „*Mia speranza*“, soupis nástrojového obsazení shodujícího se s obsazením v partituře, a jméno

---

<sup>40</sup> ZUMAN, František, *České filigrány XVIII. století, Část I. (Textová)*, V Praze: Česká akademie věd a umění, 1932, s. 5.

ZUMAN, František, *České filigrány XVIII. století, Část II. (Obrazová)*, V Praze: Česká akademie věd a umění, 1932, TAB. I, č. 1a.

ZUMAN, František, *České filigrány z první polovice XIX. století, Část I. (Textová)*, V Praze: Česká akademie věd a umění, 1934, s. 11, 14, 17, 24.

ZUMAN, František, *České filigrány z první polovice XIX. století, Část II. (Obrazová)*, V Praze: Česká akademie věd a umění, 1934, TAB. IX, č. 1a, TAB. XII, č. 2a, TAB. XVIII, č. 1, TAB. XXIX, č. 1a.

autora skladby – Giuseppe Sartiho. Údaje o písáři a dataci rukopisu však opět chybí. Základní časové určení zde tedy platí stejné jako u předchozího exempláře, tedy období od roku 1779 dále. Stáří rukopisu na katalogizační kartě je opět určeno na druhou polovinu 18. století, přesnější informace pak poskytla analýza filigránů. Šesticípou hvězdou s menší hvězdou uvnitř používaly jako svůj symbol dvě papírny na počátku 19. století, nejdéle do roku 1831. Vedle toho značily papírny svůj papír také nápisem WEISWASER (Bělá pod Bezdězem v Podolí) a WOLLENAU (Volenov u Bezděkova),<sup>41</sup> v čemž by se dala vypožorovat souvislost s písmenem W objevujícím se také na zkoumaném pramenu. Stejně nebo alespoň podobné vyobrazení samostatně stojícího písmene W jsem totiž v práci F. Zumana nenalezla. Podobně jako tomu bylo u předchozího pramene, i zde by tedy mohlo být stáří pramenu posunuto až na přelom 18. a 19. století, nejdéle na rok 1831. Exemplář představuje celkem 15 listů – 30 stran, které nejsou číslovány. Podle katalogizační karty se do ČMH dostal stejně jako výše popisovaný rukopis v roce 1949 z Frýdlantu, což by vysvětlovalo výraznou podobnost obou exemplářů.

Třetí exemplář popisované árie se signaturou *XLII. A. 338* má jako jediný podobu tisku. Partitura zahrnuje první a druhou flétnu (třetí flétna zde na rozdíl od obou pramenů popisovaných výše chybí), první a druhé housle, violy, sólový soprán a bas. Na poslední straně tohoto pramenu jsou vytištěny party prvního a druhého lesního rohu. Tisk má 9 číslovaných stran, uložen je bez titulní strany. Nadpis a úvodní informace k árii jsou vytištěny přímo na první straně notového textu před začátkem partitury: árie je nadepsána jako „Rondo“ od Giuseppe Sartiho z opery „Achille in Sciro“, která byla zpívána ve Florencii Luigim Marchesim ve Florencii („Regio Teatro di Via della Pergola“). Poslední údaj se týká vzniku tisku – místo je určené dostačujícím způsobem (Florencie, „Negozio Stecchi e del Vivo“), opět však zcela chybí datace. Tu neobsahuje ani tisk, ani pramen jako takový např. v podobě dodatečných přípisů cizí rukou. Tento exemplář se podle katalogizační karty do ČMH dostal opět v roce 1949 z Frýdlantu.

Zmiňované rukopisné prameny obsahují, na rozdíl od tisku, ještě part třetí flétny. Ta kromě několika málo míst, ve kterých zdobí melodickou linku fléten či houslí ve spodní tercii, však převážně zdvojuje part druhé flétny či druhých houslí, případně první flétny nebo prvních houslí. Part třetí flétny tedy lze považovat spíše za příklad lokální úpravy, ať už z důvodu snahy zesílit daný hlas anebo – spíše – z důvodu přítomnosti hráče na tento nástroj.

---

<sup>41</sup> ZUMAN 1934, op. cit., Část I, s. 8, 16.

ZUMAN 1934, op. cit., Část II, TAB. III, 3a, TAB. XV, č. 2a.

Oba rukopisy shodně obsahují také poměrně zásadní chybu, a to špatně předepsané klíče u notového zápisu lesních rohů. Jmenované party jsou opatřeny C klíčem na první lince, pro jejich správné znění je však nutné číst notový zápis v klíči houslovém. To potvrzuje tisk árie, kde jsou zmíněné party lesních rohů zapsány správně v klíči houslovém. Právě tento tisk (signatura XLII. A. 338) jsem zvolila za hlavní pramen a i když neobsahuje (méně důležitý) part třetí flétny, do spartace notového pramene jsem jej pro zajímavost zařadila také.

### **1. 4. 2 „Non fidarti amor mi dice“**

„*Non fidarti amor mi dice*“ představuje nejčteněji zastoupenou árií v pražských fondech. Vyskytuje se celkem v pěti exemplářích – čtyři jsou uloženy v ČMH<sup>42</sup>, jeden v KPK<sup>43</sup>. Ve všech případech jde o rukopisy a všechny uvádějí jako autora Sartiho. Správnost tohoto údaje lze ověřit v SHK – NIK i v databázi RISM. V této databázi je potvrzen také původ árie, a to opera „*Fra i due litiganti il terzo gode*“.<sup>44</sup>

Databáze RISM obsahuje celkem 6 záznamů árie „*Non fidarti amor mi dice*“. Ve většině z nich je uvedena jako samostatný titul, v jednom případě je součástí sbírky dvanácti Sartiho árií, jednou je uvedena jako součást kompletní opery „*Fra i due litiganti il terzo gode*“. Ve všech šesti případech jde o rukopisy vzniklé v rozmezí let 1780 a 1821. Pětkrát se árie vyskytuje s textem italským, jednou s latinským (jako kontrafaktum), jednou s textem německým. Německý titul je navíc jako jediný psán v odlišné tónině A dur.

Árie „*Non fidarti amor mi dice*“ sice chybí v autografu i v originálním libretu (v autografu je místo ní zaznamenána árie *Con quei labbri*, v libretu dnes nezvěstná a v dalších partiturách již znovu nepoužitá árie *Sento amore*), většina italských partitur a libret však pracuje právě s árií *Non fidarti amor mi dice*, jejíž text je navíc podobný původnímu. Vzhledem k tomu se tedy téměř jistě jedná o Sartiho úpravu na poslední chvíli.<sup>45</sup>

Prvním exemplářem uloženým v ČMH a zároveň exemplářem zvoleným za hlavní pramen je rukopis se signaturou XV. F. 179, s latinským textem „*Ave mundi*“. Je psán rukou jednoho písaře ve formě jednotlivých nástrojových partů, a to pro zpěvní hlas, sólový klarinet,

---

<sup>42</sup> pod názvy: Aria in B – Ave mundi, Aria in B – de omni Tempore (Si tranquilla), Aria in B – In hac die, Graduale – In hac solemnitare.

<sup>43</sup> pod názvem Aria in B - Gradual.

<sup>44</sup> *Fra i due litiganti il terzo gode* – dramma giocoso o 3 aktech, libreto Carlo Goldoni, premiéra 14. září 1782 v Teatro alla Scala v Miláně.

<sup>45</sup> PFEIFFER, op. cit., s. 46, 51.



dvoje housle, dva klarinety, dva lesní rohy, altovou violu a bas. Party jsou psány na samostatných listech (6x), pouze part organa se nachází na dvojlistu (1x), jehož první strana představuje stranu titulní. Podle výpisu nástrojového obsazení v pramenu chybí party obou klarinetů. Celkem se tedy jedná o 16 stran, které nejsou číslovány. Titulní strana obsahuje název árie – „Aria in B“, soupis nástrojového obsazení a jméno autora skladby – „Sarti“. Dále je zde umístěn znak a razítko s názvem „Museum regni bohemiae“ a signatura pramenu. V dolní části titulní strany se nachází přípisek O. Horníka o předchozím majiteli rukopisu „Darem od p. řed. F. Laška z Žehušic 1. 5. 1903. O. Horník“. Stáří rukopisu je na katalogizační kartě určeno na začátek 19. století. Analýza vodoznaků však ukázala, že by pramen mohl být i o něco starší. Nápis KOTENSCHLOS a zkratka I G F byla totiž používána v papírně v Postřekově již od roku 1773, nápis KOTENSCHLOS se potom udržel nejméně do roku 1812.<sup>46</sup> Jak již bylo řečeno výše, do ČMH se pramen dostal roku 1903 z Žehušic. Rukopis má formát na výšku o rozměrech 36, 5 x 24, 5 cm.

Druhým exemplářem árie „Non fidarti amor mi dice“ uloženým v ČMH je rukopis „Aria in B – de omni Tempore (signatura XXXVII. B. 210) s latinským textem „Si tranquilla in casto amore“. Rukopis patří jednomu písaři, má formu nástrojových partů v pořadí: sólový soprán, sólový klarinet, dvoje housle, dvě violy, dva hoboje, dva lesní rohy a bas. Jednotlivé party jsou psány na dvojlistech (6x), party hoboju a lesních rohů na listech samostatných (4x). Společně s titulní stranou má rukopis 36 nečíslovaných stran. Titulní strana též psaná na dvojlistu tvoří zároveň obálku pramenu. Obsahuje nadpis „Aria – in B. de omni Tempore“, soupis nástrojového obsazení a údaj o autorovi skladby „Del Signore Sarti“. V levém horním rohu se nachází signatura ČMH (XXXVII. B. 210) a nalepený štítek s popiskem „I/213, Gr. 249“. Část čísla „249“, jež představuje nejspíše starou signaturu pramene, je patrná i pod nalepeným štítkem, jasně čitelná je potom v pravém horním rohu titulní strany. Toto označení se dále nachází též v pravém horním rohu na prvních stranách všech partů. Stáří pramenu je na katalogizační kartě ČMH určeno na rok přibližně 1790, konkrétní časový údaj však pramen neobsahuje. Neznámý zůstává také písař. Tento opis se do ČMH dostal z kláštera Břevnov v roce 1949. Má formu na výšku s rozměry 30 x 23 cm.

Dalším exemplářem vybrané árie nalezeným v ČMH je rukopis se signaturou XXXVIII. F. 29, opatřen latinským textem „In hac die“. Je psán rukou jednoho písaře a má

---

<sup>46</sup> ZUMAN 1932, op. cit., Část I, s. 21.

ZUMAN 1932, op. cit., Část II, TAB. XXXIII, č. 2, TAB. XXXIV.

ZUMAN 1934, op. cit., Část I, s. 20-21.

ZUMAN 1934, op. cit., Část II, TAB. XXIII, č. 2b.

podobu jednotlivých nástrojových partů: soprán, dvoje housle, viola, dva hoboje, dva lesní rohy, sólový klarinet, bas. Party jsou psány na listech (3x) nebo dvojlistech (5x) a vloženy do dvojlistu s nadepsanou titulní stranou. Celkem má pramen 30 nečíslovaných stran. Titulní strana obsahuje nadpis „Aria in B“, soupis nástrojového obsazení, jméno autora hudby – „Herrn Sarti“, třítaktový notový incipit prvních houslí a podpis písaře – „Soukup“. V levém horním rohu je navíc jinou rukou a barvou nadepsán údaj „N<sup>m</sup> 13“, v levém dolním rohu potom opět rozdílným způsobem poznamenána signatura exempláře. Vznik tohoto rukopisu je na katalogizační kartě určen na 1. polovinu 19. století. Analýza přítomných filigránů ukázala, že rukopis by mohl pocházet již z konce 18. století, protože nalezené vodoznaky (především znak dvou zkřížených klíčů) se objevovaly přibližně v rozmezí let 1786 – 1829).<sup>47</sup> Do ČMH byla hudebnina získána v roce 1951 z Úterý. Formát rukopisu je na výšku s rozměry 22 x 19 cm.

Posledním zástupcem árie „Non fidarti amor mi dice“ v ČMH je rukopis s názvem „Graduale“ (signatura XLVII. A. 147) opatřený latinským textem „In hac solemnitae“. I v tomto případě je rukopis psán rukou jednoho písaře a má podobu jednotlivých partů, tentokrát ve složení: sólový klarinet (in B), sólový tenor, dvoje housle, altová viola, dva lesní rohy a bas. Ve dvojlistu s titulní stranou tvořícím obálku pramenu je vloženo 7 listů s jednotlivými nástrojovými party, celkem jde tedy o 18 nečíslovaných stran. Titulní strana je nadepsána „Graduale. von D. S. Sarti“, k čemuž byl v pozdější době obyčejnou tužkou připsán začátek textu árie „/In hac solemnitae/“ a soupis nástrojového obsazení skladby. Původní je ještě poznámka „N 28“ zhruba uprostřed titulní strany, jež se nachází i na partu basu. Dále titulní strana obsahuje také signaturu ČMH v levém horním rohu a razítko „Archivium musicum. Strahov“ ve své spodní části. Ve spodní části poslední strany obálky je umístěno razítko Národního muzea v Praze – Hudebního oddělení a číslo „88034“. Party sólového tenoru, prvních a druhých houslí a basu obsahují na rozdíl od ostatních také jméno autora skladby „a D. S. Sarti“. Podle katalogizační karty ČMH pochází tento opis z 1. poloviny 19. století, konkrétní časový údaj se však na prameni nenachází stejně jako podpis písaře. Do ČMH se tento pramen dostal v roce 1952 ze Strahova. Rukopis má formát na výšku o rozměrech 32, 5 x 25 cm.

---

<sup>47</sup> ZUMAN 1932, op. cit., Část I, s. 15, 20, 21.

ZUMAN 1932, op. cit., Část II, TAB. XXI, č. 3, TAB. XXII, č. 2a, TAB. XXXI, č. 2a, XXXIV.

ZUMAN 1934, op. cit., Část I, s. 11, 19, 26.

ZUMAN 1934, op. cit., Část II, TAB. IX, č. 2a, 3d/1, TAB. XXI, č. 1, TAB. XXXI, č. 2.

Celkově poslední exemplář zkoumané árie je uložen v KPK pod signaturou 7085, s latinským textem „Alma fides cordare“. Zásadním rozdílem od předchozích dvou exemplářů je to, že k árii je připojen recitativ a zpěv Alleluia. I v tomto případě se jedná o rukopis jednoho písaře psaný ve formě jednotlivých partů. Nástrojové obsazení pramenu je: sólový soprán, soprán, alt, tenor, bas, první housle (I, II), druhé housle, první a druhá altová viola, první a druhý fagot, první a druhý klarinet, první a druhý lesní roh, violon a bas. Pramen zahrnuje celkem 21 nečíslovaných stran. Titulní strana je nadepsána jako „Gradual. Aria in B“, následuje výčet nástrojového obsazení, jméno autora skladby „Sarti“ a podpis opisovače „Jan Jos. Wlach mp.“. V pravém horním rohu je nadepsána zřejmě stará signatura exempláře „No 55“. Pramen neobsahuje vodoznaky, jeho stáří je však přesně dané díky dataci uvedené písařem. Podle ní opis vznikl v rozmezí 13. – 16. srpna 1821 v Bezně. Obsažena je také informace o datech jeho provedení (2. září 1821, 29. června 1822, 1. listopadu 1823). Formát pramenu je na výšku o rozměrech 29, 5 x 24 cm.

Po porovnání všech výše popsaných exemplářů vyšly najevo odlišnosti týkající se především partů lesních rohů, které se na několika místech výrazně rozcházejí, ne však natolik, aby přetvářely celkovou formální nebo harmonickou stavbu skladby. V ostatních případech se jedná spíše o rozdíly v artikulačních či dynamických znaménkách, zřídka potom v rytmických hodnotách nebo výšce not. Další možnost srovnání pramene se vyskytla díky opisu Sartiho opery „*Fra i due litiganti il terzo gode*“ z roku 1784, jejíž součástí je právě vybraná árie „*Non fidarti amor mi dice*“. Opis je uložen v Saské zemské knihovně – Státní a univerzitní knihovně v Drážďanech, dostupný je také online.<sup>48</sup> Kromě několika rozdílů převážně v artikulačních a dynamických označeních se prameny liší především nástrojovým obsazením, (u pramenů ČMH konkrétně obsazením hobojs místo klarinetů, které jsou nadepsány u pramene hlavního, a právě v těchto partech se nachází nejvíce odlišností). Texty jednotlivých exemplářů jsou též rozdílné: opisy uložené v ČMH a KPK jsou opatřeny odlišnými texty latinskými, pramen Saské zemské knihovny – Státní a univerzitní knihovny v Drážďanech obsahuje správný text italský „*Non fidarti amor mi dice*“ (viz výše). Z důvodu absence klarinetového partu v hlavním prameni byl při spartaci této skladby namísto něj použit part hobojs z rukopisu XXXVIII. F. 29.

---

<sup>48</sup> <http://digital.slub-dresden.de/kollektionen/>

### 1. 4. 3 „Accensa clara“

Árie „*Accensa clara*“ je v ČMH uložena ve čtyřech rukopisných pramenech. Dva z nich jsou sloučeny pod jednou signaturou, katalogové karty a signatury této skladby je tudíž možné nalézt pouze tři. Všechny nalezené prameny sice shodně uvádí jako autora Giuseppe Sartiho, což lze ověřit pomocí SHK-NIK, kde je árie uvedena pod názvem „Aria in C De omni Festo Solemni“ s odkazem na Děkanský chrám sv. Jiljí v Třeboni.<sup>49</sup> Tímto nálezem se potvrzuje Sartiho autorství, údaje o náležitosti skladby k jakékoliv opeře však zcela chybí. Text árie je též latinský, od textu zkoumaných exemplářů se ale liší. Podle vokálních a instrumentálních incipitů nalezených v databázi RISM lze usuzovat, že tato árie se objevuje na jiném území<sup>50</sup> s italským textem „Sento amor che in sen mi dice“, přičemž autor je však vždy neznámý a skladba je uvedena jako jednotlivost bez náležitosti k jakémukoliv celku (opeře, kantátě, apod.). V jednom případě jsou kromě uvedeného italského textu zaneseny také další latinské texty „Afferentur regi virgines, proximae ejus; Assumpta est Maria, in caelum gaudent angeli; Exaudi Deus.“<sup>51</sup> Podle vokálního incipitu (ne však i podle instrumentálního) se zkoumaná árie dále shoduje také s árií Pasquala Anfossiho<sup>52</sup> a pravděpodobně i Giovanniho Battisty Borghiho,<sup>53</sup> u kterého je navíc zaznamenána jako součást opery „L'amore in campagna“.<sup>54</sup> U obou těchto autorů je árie opatřena italským textem „Per pietà non mi burlate“. Instrumentální incipyty těchto dvou árií se shodují, v porovnání s incipitem árie „Accensa clara“ jsou však rozdílné. V důsledku těchto poznatků je tedy mnohem obtížnější určit spojitost s některou ze Sartiho oper.

Jediným přesně datovaným pramenem ze všech zkoumaných je exemplář se signaturou XL. E. 299. Na konci několika nástrojových partů (sólový soprán, druhé housle, druhý klarinet a první lesní roh) písař uvádí rok 1799. Tento údaj se přesně shoduje s datací filigránu nalezeného na listu s party prvního klarinetu a druhého lesního rohu. Jedná se o šestícípou hvězdu s písmenem N uvnitř, kterou používal František Příhoda v papírně v Nýrsku

<sup>49</sup> katalogizační karta SHK-NIK: „Sarti /Giuseppe/ | Aria in C De omni Festo Solemni... | Ms.: Fr. Jos. Wagner | Hlasy /C solo, Cl principale, kom. orchestr, Org BC/ | Třeboň – Děkan. chrám sv. Jiljí, 1098 – R/81“ – text „Ad hoc festum“.

<sup>50</sup> jeden exemplář uložen v Maďarsku - Pécsi Egyházmegye, Pécsi Püsköpi, Levéltár, Székesegyházi Kottatár - Pécs,

dva exempláře uloženy v Německu - Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibliothek – Rheda.

<sup>51</sup> Pécsi Egyházmegye, Pécsi Püsköpi, Levéltár, Székesegyházi Kottatár – Pécs, Maďarsko.

<sup>52</sup> jeden exemplář - Stadtbibliothek, Musikabteilung – Lübeck, Německo.

<sup>53</sup> jeden exemplář - Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek – Drážďany, Německo.

<sup>54</sup> G. B. Borghi - *L'amore in campagna (Le villanelle innamorate)* - farsetta, libretto Pietro Chiari, premiéra v roce 1771 v Římě.

mezi léty 1793 a 1799.<sup>55</sup> V porovnání s ostatními prameny by se mohlo jednat o nejstarší exemplář. Rukopis je zachován kompletně, psán rukou pouze jednoho písaře. Původní obálka obsahuje notový incipit, název skladby, nástrojové obsazení, jméno autora skladby a jméno písaře („J. Hegttmanek“). V ní je uloženo 15 listů s deseti party: sólový soprán, první a druhé housle, viola, první a druhý klarinet, první a druhý lesní roh v C ladění, sólový lesní roh v C ladění a bas. Sólový soprán, první a druhé housle, viola, sólový lesní roh a bas jsou rozepsány vždy na dvojlistu, ostatní party na jednotlivých listech. Z celkového počtu třiceti stran je pět nepopsaných, nepočítáme – li obálku. Formát rukopisu je na výšku o rozměrech 22, 5 cm x 28, 5 cm, papír má žlutošedou barvu. Díky poměrně podrobné katalogizační kartě je možné také zjistit, že rukopis se do ČMH dostal v roce 1955 z pražské Bertramky.

Další exemplář árie „Accensa clara“ je uložen pod signaturou XL. A. 396. Z údajů na rukopisu nelze zjistit přesný rok vzniku. Podle katalogizační karty rukopis pochází přibližně z roku 1800, čemuž nasvědčují přítomné vodoznaky – korunovaný uherský erb a nápis WPRZIHODA. Nachází se vždy na první straně nového partu, poslední na zadní straně obálky. Konkrétní podobu vodoznaků jsem v publikacích F. Zumana nenalezla, jejich obdobná zobrazení se však opravdu vyskytují koncem 18. století, nejdéle začátkem století devatenáctého. Stáří tohoto exempláře by tedy mohlo být velice podobné jako u předchozího pramenu. Rukopis se dochoval v kompletní podobě. Na původní obálce je skladba nadepsána jako „Aria“, následuje obsazení, jméno autora skladby a jméno písaře, kterým je „G. Ferdinandi, R. Chori“. Uvnitř obálky je vloženo 10 jednotlivých listů s vokálním partem a party nástrojovými v následujícím pořadí: zpěvní hlas, první a druhé housle, altová viola, koncertní klarinet v B ladění, první a druhý klarinet v B ladění, první a druhý lesní roh v C ladění, bas. Z celkových dvaceti stran (vyjma obálky) jsou 4 strany nepopsané. Skladba je psána na šedém papíru ve formátu na výšku, s rozměry 24, 5 cm x 34, 5 cm. Z katalogizační karty lze zjistit, že do ČMH se rukopis dostal v roce 1949 z kláštera Želiv.

Signatura XV. F. 180 obsahuje dva různé exempláře vybrané árie. V obou případech jde o rukopisy a podle údajů na katalogizační kartě oba pochází z první poloviny 19. století. Ani jeden z nich však není přesně datován. První exemplář patřil do hudební sbírky Ondřeje Horníka, kam jej 19. května 1902 věnoval pan ředitel Flégl z Domažlic.<sup>56</sup> Odtud se pramen

---

<sup>55</sup> ZUMAN 1932, op. cit., Část I, s. 19-20.

ZUMAN 1932, op. cit., Část II, TAB. XXX.

ZUMAN 1934, op. cit., Část I, s. 19-20.

ZUMAN 1934, op. cit., Část II, TAB. XXI.

<sup>56</sup> na titulní straně pramenu přípisek obyčejnou tužkou: „Darem od p. řed. Flégla z Domažlic. 19 19/5 02, O. Horník“.

později dostal do ČMH. Vodoznaky zde nalezené se přímo neshodují s žádnými obsaženými v publikacích F. Zumana. Ve zkratce KS a znaku podobajícím se francouzské lilii by snad bylo možné vypožorovat spojitost s nápisem KOTEN SCHLOS a s francouzskou lilií, které byly používány papírnou v Postřekově v době působení papírníka Jana Jiřího Fürtsche, a to od konce 18. století do roku 1812.<sup>57</sup> Jde však pouze o fakticky nepodloženou domněnku. Mladší původ popisovaného pramene však kromě údaje na katalogové kartě naznačuje především nástrojové obsazení, dva rozdílné rukopisy nebo našedlá barva papíru. Opis Sartiho árie obsahuje jednotlivé nástrojové party (sólový soprán, první a druhé housle, viola, bas, sólový lesní roh s odlišným rukopisem, první a druhý klarinet v B ladění, první a druhý hoboj, sólový lesní roh se stejným rukopisem jako většina ostatních partů, první a druhý lesní roh v C ladění). Mimo obsazení předepsané na původní obálce (sólový soprán, první a druhé housle, první a druhý hoboj, sólový lesní roh, první a druhý lesní roh, viola a bas) je sem vloženo dokonce několik partů navíc (první a druhý klarinet v B ladění, sólový lesní roh bez nadepsání nástroje s odlišným rukopisem). Nenadepsaný part sólového lesního rohu musel být do rukopisu přidán později, protože je psán jinou rukou a především na novějším a zachovalejším papíru bez vodoznaků. Na titulní straně nese árie název „Aria solemnis“, čemuž předchází notový incipit a následuje výčet nástrojů, jméno autora skladby a dodatečný přípisek O. Horníka o způsobu získání tohoto titulu.<sup>58</sup> Vyjma obálky čítá rukopis 18 listů, tedy 36 stran, z nichž 4 obsahují pouze nadpis hudebního nástroje a 7 je zcela nepopsaných. Party sólového sopránu, prvních houslí, druhých houslí a sólového lesního rohu jsou psány na dvojlistech. Jeden dvojlist představuje také již zmiňovaný part sólového lesního rohu s jiným rukopisem a rozměry 25 x 32 cm. Rukopis je psán ve formátu na výšku, rozměry celé složky jsou 24 x 28, 5 cm. Bližší informace o původu pramenu nežli ty, které jsou známy díky poznámce O. Horníka, nelze dohledat.

Druhý pramen uložený pod signaturou XV. F. 180 se do ČMH dostal též jako součást hudební sbírky Ondřeje Horníka, do které byl 2. září 1902 věnován z Plzně.<sup>59</sup> Informace o předchozím uložení pramene nelze dohledat. Na mladší stáří pramenu, tedy první polovinu 19. století, poukazuje nejen katalogizační karta, ale především rukopisy písarů, nástrojové obsazení, zašedlý papír a filigrány. Štít se šikmým pruhem, francouzská lilie a nápis KOTEN

---

<sup>57</sup> ZUMAN 1934, op. cit., Část I, s. 20-21.

ZUMAN 1934, op. cit., Část II, TAB. XXIII.

<sup>58</sup> Viz podčar. pozn. č. 56.

<sup>59</sup> Podle údaje na katalogizační kartě z katalogu notového archivu ČMH, signatura XV. F. 180.

SCHLOS, byly používány v papírně v Postřekově, jak již bylo řečeno výše.<sup>60</sup> Dalšími nalezenými vodoznaky jsou zkřížené klíče a poměrně ojedinělý nápis **GB**. Tyto dva filigrány odkazují ještě společně s nápisem **MIES** na papírnu ve Stříbře za vedení Jiřího Bayera v prvním desetiletí 19. století.<sup>61</sup> Rukopis je psán ve formě partů, které jsou vloženy do zřejmě později vytvořené obálky obsahující nadpis „Arie“, nástrojové obsazení sklady, jméno autora, na dolním okraji přípisek obyčejnou tužkou „O. Horník, 19 2/9 02“. Pramen se dochoval v kompletní podobě, je možné u něj rozlišit tři různé rukopisy. Nejčastěji se vyskytující rukopis (party „Soprano Solo, Organo, Cornu Solo in C, Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Oboa Prima, Oboa Seconda, Cornu Primo in C, Cornu Secondo in C, Principale in C, Tympani in C“) patří písaři s podpisem „Krzepelka“, jak je možné zjistit z údaje na konci většiny partů takto psaných<sup>62</sup>. Další dva rukopisy (jedním jsou psány party „Prinzipale in C a Timpano in C, druhým part „Klappen Tromba in C“) neobsahují podpisy písařů ani žádné bližší informace o nich. Tento pramen představuje 20 listů, neboli 40 stran, z nichž 28 činí notový text, 5 obsahuje pouze nadpis příslušného nástroje a 7 stran je čistých. Part sólového sopránu, sólového lesního rohu, prvních houslí, druhých houslí a trompety jsou psány na dvojlistech, ostatní party na jednotlivých listech. Formát pramenu je na výšku o rozměrech 22,5 x 29, 5 cm s výjimkou partů Principale a tympánů, jež jsou organizovány na šířku s rozměry menšími (16, 5 x 23, 8 cm a 14 x 21, 5 cm). Údaje o vzniku nebo uložení pramenu kromě Horníkova přípisu chybí.

Za hlavní pramen jsem zvolila nejstarší ze všech čtyř nalezených rukopisů se signaturou XL. E. 299. Jako jediný je přesně datován, a to rokem 1799. Při porovnání s druhým nejstarším rukopisem (z kláštera Želiv, signatura XL. A. 396) vyplynulo najevo několik odlišností týkajících se především frázování a artikulačních znamének, v několika málo případech potom odlišností přímo ve vedení melodických linek. Nejvýrazněji se však prameny rozcházejí především v partu sólového lesního rohu. Podle hlavního pramenu nastupuje lesní roh až po sedmitaktové introdukci, což je u skladby takového typu pravděpodobnější postup než jak je tomu u exempláře želivského, kde je melodická linka nástroje vypsána již v introdukci. V porovnání s ostatními prameny má tento datovaný rukopis nejdůkladněji propracovanou dynamiku a působí nejpřirozeněji také z hlediska využití technických možností sólového nástroje. V melodické lince je totiž (s ohledem na

---

<sup>60</sup> ZUMAN 1934, op. cit., Část I, s. 20-21.

ZUMAN 1934, op. cit. Část II, TAB. XXIII.

<sup>61</sup> ZUMAN 1934, op. cit., Část I, s. 26.

ZUMAN 1934, op. cit., Část II, TAB. XXX a XXXI.

<sup>62</sup> buďto „*revisum*, Krzepelka“ nebo pouze „*revisum*“.

tehdejší technickou úroveň nástroje) užito především akordických rozkladů, stupnicových běhů atd. Dva mladší prameny z 1. poloviny 19. století, které mám k dispozici, se v drtivé většině shodují s druhým nejstarším rukopisem z kláštera Želiv. V exempláři XV. F. 180 z Domažlic jsou navíc uloženy dokonce dva party sólového lesního rohu (navíc je zde nenadepsaný part psaný jinou rukou), díky čemuž jsem měla k dispozici dokonce tři další možnosti k porovnání partu lesního rohu místo dvou. Výrazná shoda těchto dvou mladších pramenů by mohla poukazovat na to, že oba exempláře jsou pouze opisy opisu želivského z období kolem roku 1800. Co však bylo předlohou hlavního pramene, exempláře XL. E. 299 s rozdílným partem lesního rohu, se mi pravděpodobně již nepodaří dohledat.

#### **1.4.4 Závěr**

Z poznatků získaných při studiu pramenů vybraných árií vyplývá, že všechny pochází přibližně ze stejné doby, a to z přelomu 18. a 19. století. Který z nich je nejstarší nelze určit, protože konkrétní rok jejich vzniku je známý pouze u jednoho opisu árie „Accensa clara“ (1799). Rondo „Mia speranza“ náleží do oblasti vážné opery, árie „Non fidarti amor mi dice“ je naopak zástupcem opery komické. Árii „Accensa clara“ nebylo možné jednoznačně zařadit, protože údaj o jejím původu nelze dohledat v žádném z dostupných zdrojů (RISM, SHK-NIK).<sup>63</sup> První dvě árie lze bez problémů ověřit jak v instituci RISM, tak v SHK-NIK. Zkoumané prameny jsou zachovány převážně v kompletní podobě, jejich spartace tedy mohla proběhnout bez závažnějších problémů.

---

<sup>63</sup> Určení alespoň obecného původu zkoumané árie bude vyjádřeno níže v hudebním rozboru.



## **2. ANALÝZA VYBRANÝCH ÁRIÍ**

### **2. 1 „MIA SPERANZA“**

Rondò „Mia speranza“ pochází ze Sartiho vážné opery „Achille in Sciro“ komponované na libreto Pietra Metastasia, jejíž premiéra se uskutečnila v Teatro della Pergola ve Florencii na podzim roku 1779. Jedná se o *dramma per musica* o třech dějstvích.

Hlavní postava – Achilleus (Achille) – má být na žádost své matky Thetis ukryt před svým osudem, který je mu souzen v Trojské válce, proto ho jeho starý učitel Cheirón umístí na ostrov Skyros (Sciro) mezi ženy na dvoře krále Lykoméda (Licomede). Zde se pod falešným dívčím jménem Pirra stává stálým společníkem královny dcery Deidamie (Deidamia) a zamiluje se do ní. Jeho přestrojení se mu však brzy stává přítěží a utrpení navíc vzrůstá po té, co král slíbí svoji dceru Deidamii princí Theagenovi (Teagene). Ten na ostrov přijíždí společně s Odysseem (Ulissem), který pod záminkou nabrat zde vojenské síly ve skutečnosti pátrá po Achilleovi, vědom si toho, že právě jeho pomoc je k dosažení vítězství Řeka v Trojské válce zcela zásadní. V druhém dějství Odysseus používá různé lsti, aby donutil Achillea prozradit se, což se mu nakonec podaří, když hrdina zakročí v předem zinscenovaném souboji. Ve třetím dějství se princ Theagenes vzdává Deidamie, která je tak konečně zaslíbena Achilleovi po jeho návratu z Tróje. Je si takto jist, že Achilleus nyní bude moci odejít s Odysseem a skyrskou armádou do boje. Před samotným odchodem však ještě zní chvalozpěv na šťastný pár s alegorickým vyjádřením Slávy, Lásky a Času.

Metastasiova textová předloha byla poprvé použita Antoniem Caldrou již v roce 1736 ve stejnojmenné opeře komponované na počest svatby Marie Terezie a Františka, vévody z Lorraine. Tento pár je alegoricky oslavován ve třetím dějství. I když text dosáhl pouze mírné popularity, dočkal se poté mnoha dalších úspěšných hudebních zpracování zejména do 70. let 18. století (např. D. Sarro, N. Jommelli, G. Paisiello) a dokonce ještě ve století devatenáctém (P. Coppola, G. Donizetti, G. Rossini).<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> shrnuto na základě:

NEVILLE, Don, Achille in Sciro, in: Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Opera*, repr. with corr. London: Macmillan, 1996, ©1994, Vol. 1, s. 9-10.

### **2. 1. 1 Textový rozbor**

Mia speranza, io pur vorrei  
qui languire al caro pié<sup>1</sup>  
e dar fine ai mali miei  
coronando la mia fé<sup>2</sup>

Ma il dover, la gloria, oh Dei,  
non temer, sarò con te.<sup>3</sup>  
Tu lo vedi idolo mio  
il mio caso, oh Ciel, qual'è.<sup>4</sup>

Che piú brami onor tiranno?  
Che piú chiedi ingiusto amore?<sup>5</sup>  
Dite voi se in tanto affanno  
io non merito pietá.<sup>6</sup>

Text árie „Mia speranza“ představuje celkem 12 veršů rozdělených do tří pravidelných strof vždy o čtyřech verších. Schéma rýmování je *abab*. To je však na začátku druhé strofy narušeno záměnou „oh Dio“ (originál) za „oh Dei“ (všechny nalezené notové prameny) a posledním veršem strofy třetí, který netvoří přímý rým s žádným veršem předcházejícím.

Jde o milostnou árii vyjadřující osudový rozpor mezi lidským přáním a povinností, tedy typický vzorec zápletky oper seria užívaný již od 90. let 17. století. Hlavní postava Achilla, jehož identita je již v danou chvíli prozrazena, totiž váhá mezi láskou k Deidamii a vojenskou slávou, která ho čeká v Tróji. První strofa je obrazem Achillovy věrné, oddané a bezpodmínečné lásky k Deidamii, v druhé strofě však přichází na řadu také hrdinova vojenská povinnost a sláva. Achilleus se dovolává Boha a spílá svému osudu. Ve třetí strofě pak vyzývá Čest (jako zástupce vojenské povinnosti) a Lásku (jako zástupce milostného citu) a dožaduje se soucitu nad svým trápením. Achilleus tuto árii zpívá za přítomnosti Deidamie, Odyssea a Ellenia (Odysseova přítele nyní převlečeného do ženského šatu).

Citová rovina je zdůrazněna častým opakováním prvního dvojverší první strofy a fráze „non temer, sarò con te“. Hrdinovo rozhořčení a snaha vzbudit soucit s nelehkým údělem jsou umocněny zejména četným výskytem fráze „dite voi se non merito pietá“. Tři strofy pro dva vokální díly árie by se mohly zdát příliš, ve výsledku je ale text v hudbě dokonale rozvrstven. Jeho převážná část je představena v prvním velkém hudebním dílu A, ve kterém se první strofa jednou opakuje a je vystřídána vždy novou a rozdílnou částí textu (poprvé celou druhou strofou, podruhé prvním dvouverším strofy třetí). Druhý hudební díl přináší nově jen poslední dva verše třetí strofy, které se opět navrací (tentokrát dvakrát). Střídány jsou pouze

opakováním textového materiálu druhého dílu a především dílu prvního, ať už doslovně nebo s drobnými změnami, což je však právě pro formu *rondò* typické (viz schéma uvedené níže). V důsledku toho zde sice vzniká jistý nepoměr mezi množstvím obsahového sdělení v prvním a druhém hudebním dílu, to však nevznívá jako nedostatek. Z textového hlediska totiž obsahově „slabší“ druhý hudební díl přináší především důraz na extrémní emocionální vypětí hrdiny, což opět odpovídá dobovému využití formy *rondò*, která byla užívána právě za tímto účelem a umisťována proto zejména do závěrečných scén či finálního čísla tříaktové opery – tedy do druhého aktu.<sup>65</sup> Umístění vybrané árie – totiž akt II, scéna X – se tudíž také shoduje s tehdejší hudební praxí. Potřeba dalšího textového materiálu nevzniká ani z hlediska hudebního zpracování, jak bude patrné níže z hudebního rozboru.

## 2. 1. 2 Hudební rozbor

FORMÁLNÍ SCHÉMA SKLADBY				
Hudební díl	Hudební úsek	Takt	Tónina	Textový úsek
Velký díl A (takt 1 – 50)	introdukce	1 – 8	A dur	---
	<i>a</i>	8 – 18	A dur	1 + 2
	<i>b</i>	18 – 32	A dur → E dur	3 + 4
	<i>a</i>	32 – 42	A dur	1 + 2
	<i>c</i>	42 – 50	modulující	5
Velký díl B (takt 51 – 110)	<i>d</i>	51 – 57	A dur	6
	<i>e</i>	58 – 69	E dur → A dur	3' + 4'
	<i>f</i>	69 – 74	modulující	6'
	<i>d</i>	75 – 80	A dur	6
	<i>g</i>	80 – 95	A dur	1' + 3' + 4'
	<i>d'</i>	95 – 105	A dur	6
	koda	105 – 110	A dur	---

Árie „*Mia speranza*“ je psána pro následující obsazení: sólový soprán, dvě flétny, dva lesní rohy, dvoje housle, dvě violy, bas. Forma árie odpovídá obvyklé podobě operního *rondò*, jedná se tedy o velkou dvoudílnou, resp. dvouvětou árii.

„*Rondò*“ představuje sólovou vokální formu populární zejména v posledních třech desetiletích 18. století. Tato forma se skládá ze dvou kontrastních částí, z nichž první bývá

<sup>65</sup> NEVILLE, Don, *Rondò*, in: Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Opera*, repr. with corr. London: Macmillan, 1996, ©1994, Vol. 4, s. 37.

zpravidla pomalá, druhá rychlá. Každý díl je opatřen základním tématem a především v prvním pomalé části se opakuje (nejčastěji podle vzoru A B A). Téma rychlého dílu může být rychlejší variací tématu z dílu prvního, kromě tematických souvislostí se zde může objevit také text z první (pomalé) části. V jednom z dílů (případně v obou) se zpravidla vyskytuje gavotový rytmus. Obsahově tento druh árie představuje nejčastěji vyjádření hlubokých citů s vysokou emocionální intenzitou, výjimečně býval vybrán pro komický efekt. Rondò bývalo obsazováno výlučně primadonou, v tříaktové opeře se umísťovalo do závěrečné scény nebo do finálního čísla druhého aktu, což koresponduje i zde s umístěním „Mia speranza“. K významným autorům této formy patřil mimo jiné také právě Giuseppe Sarti.<sup>66</sup>

Základní tóninou árie je A dur, ve které hudba z velké části setrvává. Jediná rozsáhlejší modulace se nachází zhruba uprostřed velkého dílu A, a to v podobě přechodu do dominantní tóniny E dur. Krátké vybočení do E dur se poté objeví ještě jednou, přibližně uprostřed první části velkého dílu B.

Protože všechny nalezené prameny zkoumané árie jsou podloženy textem italským, lze usuzovat, že skladba nebyla určena k provozování v chrámovém prostředí (na rozdíl od obou árií následujících). Jejím zvýšenému výskytu v pražských fonděch mohla přispět například forma operního rondò, jež byla ve sledované době velice oblíbená. Dalšími faktory mohly být například vážný a vznešený charakter skladby nebo její vysoký emocionální náboj, jež spočívá zejména ve vyjádření kontrastních lidských emocí.

První velký díl A s tempovým označením „Largo“ je ohraničen takty 1 a 50. Vnitřně jej lze členit na dvě části, přičemž obě začínají vždy stejným úsekem, následné rozvedení je potom rozdílné. První část tedy zahrnuje introdukci a úseky *a* a *b*, druhá je tvořena úseky *a* a *c* (viz též výše uvedené schéma). Již od začátku *první části* velkého dílu A má hudba vážný a vznešený charakter. Hned v introdukci (takt 1 – 8) je představeno několik hudebních motivů či prvků, které se následně stanou stěžejními pro celý díl A, popřípadě částečně i pro díl B. Jde především o začátek melodické linky prvních houslí a fléten, jež se posléze stane hlavou tématu velkého dílu A zpracovávaného v partu sólového sopránu (takt 1 – 2).

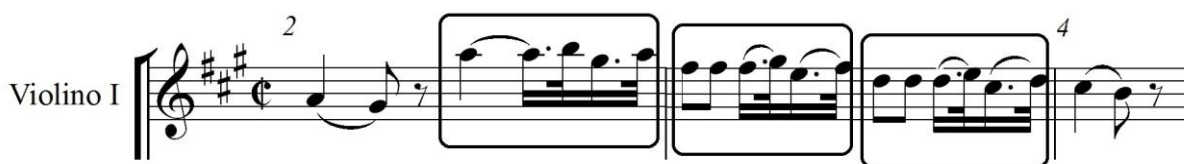
---

<sup>66</sup> shrnuto na základě:

NEVILLE, Don, Rondò, in: Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Opera*, repr. with corr. London: Macmillan, 1996, ©1994, Vol. 4, s. 37.



Melodie osciluje kolem základního tónu a využívá poměrně klidných rytmických postupů s využitím převážně čtvrt'ových a osminových not v legatu, čímž je dosaženo klidu a pocitu stálosti. Charakteristickým postupem je také tečkovaný rytmus v samém začátku. Jak již bylo řečeno výše, tento motiv se posléze objeví vždy s příchodem opakovaného úseku *a* a poskytne též základ melodickým postupům úseku *b* velkého úseku A, příp. úseku *d* velkého dílu B. Typická je též figura se sestupným melodickým charakterem užívající tečkovaného rytmu (takt 2 a 3) tentokrát již v drobnějších hodnotách. Jakožto kontrastní prvek, založený více na rytmu a drobných hodnotách, pomáhá vytvářet (zejména v plné orchestrální sazbě) marciální charakter.



Další myšlenka introdukce (od poloviny taktu 5) je v první části postavena de facto na opakovaném tónu *e*<sub>2</sub> (kvintě základné tóniny) a lze ji, zejména v souvislosti s následující tečkovanou figurou, interpretovat jako odkaz na verše o válečné slávě. Vzniká tak kontrast, zároveň ale účelné napojení na předchozí myšlenku, což árii celkově dodává na potřebné majestátnosti.



Tečkovaná figura a především její rytmický pohyb bude využíván průběžně v celém dílu A a v malé míře i v dílu B (v úseku *g*).

Introdukce je zakončena poměrně obvyklou závěrovou figurou (druhý vyznačený motiv ve výše uvedeném příkladu). Právě příraz a klesající postup melodie směřující k nejnižšímu tónu – tónice – budou následně využity v těch úsecích velkých dílů A a B, které nebudou vyžadovat otevřený závěr, ale uspokojivě skončí na tónickém kvintakordu (úseky *a*, částečně *b*, *d*, *d'* – tedy převážně úseky opakované).

Osminový pohyb střídavých akordických tónů v legatu představuje obvyklý doprovod kantabilních melodií – je tomu tak i v této Sartiho árii, kdy v introdukci zní nejprve v prvních houslích a flétnách.

Následné zrychlení na bohatší pohyb šestnáctinový pak souvisí s proměnou melodie a její jistou „dramatizací“.

Stejného postupu je pak využito na mnoha dalších místech, adekvátně ke zpívanému textu. Ve svém souhrnu jsou všechny tyto uvedené motivy a figury hlavními stavebními prvky celé árie.

S příchodem úseku *a* (takt 8 – 18) získávají všechny nástrojové party doprovodnou funkci. Vedoucí úlohu přebírá sólový soprán, který poprvé předvádí hlavní téma velkého dílu A. Hlava tématu byla představena již v začátku introdukce, zde je však hudební myšlenka rozvedena do své úplnosti (takt 8 – 12).

S introdukcí se shoduje také vázaný osminový doprovod druhých houslí a viol, legatový pohyb zde navíc využívají také první housle (takt 8 – 9).

Violino I

Violino II

Virole

Measures 8, 9, and 10 of the Violino I, Violino II, and Virole staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). Measure 8 shows the start of a phrase. Measure 9 features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. Measure 10 continues the phrase with a final note and a fermata.

Klidný rytmický i harmonický pohyb doprovodných hlasů poskytuje potřebný prostor pro vyniknutí hlavního tématu. To využívá svých jemných rytmických kontrastů k posílení významu textu „Mia speranza“ a vytvoření vrcholu na šestnáctinovou figuru se slovem „vorrei“, což lze jistě chápat jako zdůraznění prvního ze dvou (rozporných) afektů v této árii (hlas srdce). Následnou myšlenku (závěti k předchozí frázi) charakterizují především vzestupné melodické skoky, ilustrující hrdinovo trápení (*languire*), ve svém celku jsou však především obrazem hrdinovy něžné oddanosti a lásky k Deidamii. Prvek tečkovaného rytmu na slově „caro“ má svůj předobraz v předehře, objevuje se však i v následující mezihře (takt 12 – 14), kde je jeho citace doslovnější.

Flauto I

Flauto II

Flauto III

Horn in A

Violino I

Violino II

Virole

Soprano Solo

Basso

Measures 12, 13, and 14 of the orchestral and vocal staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). Measure 12 shows the start of a phrase. Measure 13 features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. Measure 14 continues the phrase with a final note and a fermata. The Soprano Solo part has the lyrics "piè" and "e dar" under the notes.

Na tomto místě se zapojí i flétny, utichne naopak bas. Následuje pokračování úseku *a* (takt 14 – 18), jež přináší další výrazný hudební i textový materiál



a je uspokojivě zakončeno sestupným melodickým postupem známým ze závěru introdukce (takt 17 – 18).



Druhé dvouverší první strofy, jímž je tento hudební úsek opatřen, lze spojit s pokračováním hrdinovy představy o šťastné budoucnosti po boku své milé, čemuž odpovídá také klidná nálada hudby především ve spojení s veršem „e dar fine ai mali miei“. Větší důraz je v této části kladen zejména na slova „fine“ a „miei“ pomocí klesajícího skoku a zpomalení rytmického pohybu, což výborně ilustruje také obrazná vyjádření obou slov (ukončit = uzavřít, usadit; svůj = směr k sobě samému, do svého nitra). Vznešenost a ušlechtilost anebo – z jiné perspektivy – vyšší vyjadřovací styl hrdiny, jsou zde dále podpořeny i dalším motivem, a to melodickým výstupem po akordických tónech přes téměř dvě oktávy na slově „coronando“ (takt 16 – 17), což lze samozřejmě vnímat také jako rétorickou, obraznou figuru (korunovat = dosáhnout vrcholu).



Tato část úseku *a* přináší též rytmicky zajímavější průběh doprovodu, a to díky skupince jedné čtvrtky a čtyř šestnáctinek zaznívající střídavě ve zpěvním hlase a v druhých houslích s violou (takt 14 – 16). V tomto rytmickém postupu lze vypožorovat značnou podobnost s tečkovanou figurou známou z introdukce.



Violino II

Viola

Soprano Solo

e dar... fi - ne ai ma - li mie - i co - ro -

Stálost hrdinovy lásky a milostného citu je v celém úseku podpořen pevným ukotvením hudby v základní tónině A dur.

Na tento úsek plynule navazuje *úsek b* o patnácti taktech (takt 18 – 32). Zatímco v předchozí části hudba setrvala v základní tónině, zde se poprvé objeví modulace do jiné tóniny a další postupy dobře podporující obsahové změny druhé strofy, ve které je Achillova představa krásné budoucnosti narušena vědomím jeho vojenské povinnosti a tedy i odloučení od Deidamie. Dosud krásně plynulá melodická linka sopránů se zde mění v pouhá přerývaná zvolání jednotlivých slov „Ma – il dover – la gloria – oh Dei! – non temer – sarò con te“, která i svým zhudebněním získávají na vážnosti a dramatičnosti. Toto nové vnitřní rozpoložení hrdiny (nejistota, pochyby) je vyjádřeno jednak modulací do E dur (přes kvintakord fis moll a mimotonální septakord H dur chápaný již jako dominantní septakord k E dur, s následnou kadencí D<sup>7</sup> – T – ~~ST~~ – D – T; takty 20 – 24), jednak zejména rozdrobením melodické linky do krátkých motivů mezi soprán a flétny. Významná je i stránka metrytmická – soprán totiž opakovaně nastupuje do konce fráze fléten (či později celého orchestru) na lehkou dobu.

Flauto I

Flauto II

Flauto III

Soprano Solo

má il do ver la glo - ria oh

V tečkovaném rytmu a úvodním terciovém postupu motivku sopránů na slově „il dover“ a následně již pouze v tečkovaném rytmu slova „la gloria“ lze vypožorovat vzdálenou podobnost s úvodním rytmicko-melodickým postupem hlavy tématu velkého dílu A použitým pro vyjádření slovního spojení „Mia speranza“, což lze jistě chápat jako povýšení těchto slov

na stejnou (nebo alespoň velmi podobnou) úroveň důležitosti v hrdinově vyjádření. Přímé vítězné zvolání se pak objeví s textem „non temer“, kdy se melodická linka náhle zvedne o čistou kvartu nahoru do dvoučárkovaného „e“, a následně klesne zpět na dominantu „h“ se slovním spojením „sarò con te“ (takt 22 – 24). Neochvějnost tohoto zvolání je však naproti rytmickému vyjádření poněkud narušena ukotvením právě na dominantě nově příchozí tóniny E dur. Napjatý ráz dotváří také výrazná změna doprovodu smyčcové sekce, která z role „pozadí“ vytvářeného rovnoměrným osminovým pohybem přejde do rétorického aktivního dialogu s hlasem. Využíván je při tom prvek s tečkovaným rytmem v drobných hodnotách známý již z introdukce a první části úseku *a* (takt 22 a podobně 23).



Otevřený závěr této části následně vyústí do druhé poloviny úseku *b* (takt 24 – 32), který na okamžik zklidní náladu hudby. Zakotví v tónině E dur, přičemž v melodickém postupu zpěvního hlasu (takt 24 – 26) lze rozpoznat podobnost s druhou částí dílu *a* (takt 14 – 16).



Z hlediska textu naproti tomu přichází dva zcela nové verše (třetí a čtvrtý verš druhé strofy). Zmíněné zklidnění je možné vysvětlit právě spojením s textem „Tu ló vedi, Idolo mio“, který znovu symbolizuje návrat zpěváka k myšlence na svou milou. Důraz je tentokrát kladen na slovo „vedi“, jímž se hrdina dožaduje pochopení u své milé, a na slovo „mio“, přičemž již celá rytmicko-melodická figura s textem „Idolo mio“ je postavena výš než předchozí, aby tak dosáhla symbolického vyjádření hrdinova silného (vysokého) milostného citu k Deidamii. S nástupem čtvrtého verše „il mio caso, oh Ciel, qual'è“ se však rázem navrácí dramatický ráz tohoto dílu předznamenáný vpádem smyčců na sestupném rozloženém akordu E dur v šestnáctinových hodnotách (takt 26). Výrazné rytmicko-melodické postupy jsou užity

zejména s textem „il mio caso“, tedy se zásadními motivy původu hrdinova trápení (takt 27 – 28).<sup>67</sup>



Půlové hodnoty a více než oktávosvé skoky sopránu pomáhají vytvořit vysoce dramatický charakter tohoto místa, velký intervalový rozdíl mezi slovy „mio“ a „caso“ působí až „nesourodě“. Tento hudební postup by se dal vyložit jako obrazné vyjádření hrdinova momentálního myšlenkového postoje, kdy Achilleus sám nevěří, že takový osud je přisouzen právě jemu a především ho ani nechce přijmout. Dále se znovu objevuje dialog smyčců se zpěvním hlasem využívající figuru s tečkovaným rytmem v drobných hodnotách podobně užitou již v první části úseku *b* (takt 22 a 23), k houslím a violám se navíc přidávají také flétny (takt 30 a podobně 31).

Tento rytmicko-melodický prvek je známý již od introdukce a vychází především z první části úseku *a*, kde byl přiřazen ke slovu „caro“ (takt 11 – 12). To lze jistě chápat jako neustále se navracající myšlenku Achilla na svoji milou či přímo jako hudební motiv Deidamie. Vedle

<sup>67</sup> Dvojhlas v taktu 28 poskytuje dvě varianty vedení zpěvních linky v závislosti na možnostech zpěváka.

toho se zde navíc dvakrát za sebou opět objevuje zvolání „sarò con te“, tentokrát uspokojivě zakončeno na tónice E dur s korunou.

Poté přichází *druhá část* velkého dílu A. Signalizuje jí doslovné opakování malého dílu *a* (takt 32 – 42), které s sebou přináší jak shodný text, tak i základní tóninu A dur. Změna tóniny se zde odehraje skokem bez jakéhokoliv modulačního postupu, což však nepůsobí nijak rušivě. Dramatičtější ráz hudby se opět vrací s nástupem devíti taktového *úseku c* (takt 42 – 50), ve kterém lze vypožorovat určitou hudební podobnost s oddílem *b*. Zůstává zachována přerývaná melodická linka sopránů a rytmická figura v podobě osminové noty s tečkou, šestnáctinové a osminové.

42

Soprano Solo

fè che piú bra mi o - nor ti - ran - no che piú

44

46

S. Solo

chie - di in - gius - to a mo - re che

Typické je také hojné využití pomlek nejen u sopránů, ale i u některých instrumentálních hlasů (flétny, lesní rohy, bas). Oproti úseku *b* zde chybí střídání rytmické figury v odlišných hlasech a především modulace, což však pramení zejména z hudebně-strukturálních důvodů. Protože se díl A blíží ke svému závěru, modulace na tomto místě již nepřipadá v úvahu. Vysoce dramatický ráz nové textové části (první dva verše třetí strofy), v němž se obraz znovu obrací od milostného vyjádření k těžkosti hrdinova osudu, který nyní ze svého trápení viní Čest a Lásku, je však náležitě vyjádřen jinými hudebními prostředky. Zásadní je doprovod smyčcových nástrojů, který je opět rytmitizován odlišně a jeho pohyb je značně zahuštěn díky šestnáctinovým sextolám a triolám (takt 42 – 45).

42

Violino I

Violino II

Viola

Na vážnosti a výraznosti dodávají textu také již zmíněné přerývy melodické linky, vše je navíc znovu zopakováno v ještě kratších úsecích, čímž je dosaženo stupňování naléhavosti. Kromě dvou mají mimo jiné všechna ostatní zvolání vzestupnou tendenci, což jasně zdůrazňuje funkci otázky. Tečkovaný rytmus, který je v první polovině tohoto úseku použit

shodně s oddílem *b* odkazuje opět na svůj vzdálený původ v hlavě tématu zhudebnující slovní spojení „Mia speranza“. Tento způsob rytmizace byl již dvakrát využit k vyjádření zásadních motivů hrdinova osudu („Mia speranza“, „il dover“, „la gloria“), na tomto místě představuje stejné motivy v obecné rovině („ingiusto amore“, „onor tiranno“). Velice důležitým prvkem pro dokreslení dramatickosti tohoto úseku je také harmonie. Ač v rámci tóniny A dur, pomocí postupů přes několik mimotonálních dominant ( $A - A^7 - D - H^7 - E - E^7 - E - A$ ) je dosaženo potřebné harmonické „vrtkavosti“ a významového zneklidnění této části. Za podpory fléten a smyčcových nástrojů, jejichž doprovod se v taktu 46 mění na tečkovaný rytmus v legatu a následně na rovný šestnáctinový pohyb (od taktu 48) se energický hudební proud zastaví na kvintakordu E dur, tedy dominantě základní tóniny, což efektně připraví nástup druhého velkého dílu B.

*Velký díl B* (takt 51 – 110) s tempovým označením „Allegro“ velmi kontrastuje s předchozím dílem A. Má značně rychlejší tempo a mnohem výraznější a živější charakter. Přináší převážně nový motivický materiál, který z předchozího velkého dílu přejímá jen několik málo prvků, zejména v rytmickém profilu hlavy úvodní myšlenky (viz níže). Mnohem větší souvislost s dílem A lze pozorovat v oblasti textu, jak je u formy *rondò* také obvyklé. Poprvé představeno je pouze poslední dvouverší třetí strofy, které je následně zpracováváno ve spojení s již známými verši strofy první a druhé. Z formálního hlediska lze velký díl B dělit na hlavní části/oddíly, které stejně jako u dílu A začínají vždy shodným hudebním i textovým úsekem. První část zahrnuje úsek *d*, *e*, *f*, druhá úsek *d*, *g*, třetí je pouhým prodloužením úseku *d* (viz hudební schéma uvedené výše). Po harmonické stránce hudba kromě jednoho krátkého vybočení do dominantní E dur setrvává po celou dobu v základní tónině A dur.

*První část* velkého dílu B je zahájena úsekem *d* přinášejícím nový textový i hudební materiál (takt 51 – 57). Zejména v tom hudebním lze stejně jako na začátku velkého dílu A vysledovat tentokrát trojici prvků, nebo přesněji – jeden motiv a dva skladebné postupy – příznačné pro tento velký díl. Tím nejdůležitějším je samozřejmě začátek melodie v sólovém sopránu, který představuje hlavu tématu velkého dílu B (takt 51 – 53).

**Allegro**

Soprano Solo

52

Di - te voi se in tan - to af - fan - no io non

54

S. Solo

me - ri - to pie - tá

Melodická linka motivu s postupnou klesající tendencí se pohybuje v rozpětí jedné oktávy (od dominanty „e<sup>2</sup>“ k dominantě „e<sup>1</sup>“) a díky využití tečkovaného rytmu v ní lze vzdáleně spatřit podobnost s rytmizací hlavy tématu velkého dílu A. Zcela odlišný je ale jistě charakter motivu, který svou živostí a efektivností odpovídá celkovému rázu nově nastupujícího dílu. Zmíněné živosti je dosaženo mnohými melodickými skoky a celkovou pohyblivostí sopránu v rychlejším tempu. S novou hudební myšlenkou přichází také nová část textová, ta bude ale zpracována ve své úplnosti níže. Tento motiv později zazní ať už ve stejné nebo variované podobě ještě v úseku *f* a v navracejících se úsecích *d* a *d'*.

Druhým charakteristickým rysem velkého dílu B je lehký instrumentální doprovod smyčcové sekce a fléten využitý zejména s příchodem výše popsané hlavy tématu dílu B (takt 51 – 55).

The image shows a musical score for measures 52 to 55. The score is for a symphony, likely by Beethoven, given the context. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes parts for Flauto I, Flauto II, Flauto III, Violino I, Violino II, and Viola. Measures 52 and 54 are marked. The flute parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The violin and viola parts play a more complex melodic line. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte). The text 'Senza Sordini' is written above the Violino I part.

Lehkosti a svižnosti je zde dosaženo přiznáním každé doby pouze pomocí první krátké osminky. Takto vzniklá melodická linka opisuje směr melodie hlavy tématu a tvoří k ní druhý hlas především pomocí kvint lesních rohů. Zaznívá vždy pod hlavou tématu, tedy v úsecích *d*, *f*, *d'* a náznakem i v úseku *g*.

Dalším prvkem typickým pro velký díl B je opakovaný basový tón v osminových hodnotách procházející celým úsekem *d* (takt 51 – 56). Tento osvědčený kinetický prostředek napomáhá udržet energii a posunovat dění stále kupředu – objeví se vždy s tématem dílu B v úsecích *d* a *d'*, navíc také v druhé polovině úseku *g*. V ostatních částech naopak převážně kontrastuje dlouhý basový tón držený v ligatuře.

S novou hudební myšlenkou úseku *d* tedy přichází také nová část textová, a to konkrétně třetí a čtvrtý verš třetí strofy. Hlava tématu zazní dvakrát za sebou podložena dvouverším „Dite voi se in tanto affanno io non merito pietá“. Rytmicky zdůrazněno je hned úvodní slovní spojení „Dite voi“ a později „io non (merito)“, drobné hudební předěly pak případnou na slova „affanno“ a „pietá“. Těmito prostředky je vyjádřeno zdůraznění hrdinova soužení a snaha



dosáhnout smíru, řešení. Obrací se na přítomné a dožaduje se pochopení a soucitu se svým těžkým osudem. Právě sestupná tendence motivu by se dala chápat jako obrazné vyjádření směru hrdinova – od „vyšší“ síly (osudu) a bolesti k „nižšímu“ (pozemskému) zklidnění – prosbě o soucit u Deidamie a Odyssea. Další rétorické vyjádření textu představuje úplný pokles melodie na slově „affano“. Naléhavost textu je dále stupňována opětovným zopakováním verše „se non merito pietá“, což je náležitě vyjádřeno také hudebně. Přichází dynamické rozvinutí a zhuštění hudebního toku (takt 55 – 56), kdy se k již znějícím nástrojům přidávají i lesní rohy a první a druhé housle přecházejí do pravidelného osminového a především šestnáctinového pohybu. Melodická linka se dramaticky zvedne až do dvoučárkovaného „a“ znovu na slovech „se non (merito)“ a na podkladě harmonické kadence S – D – T se uzavře (takt 56 – 57).

Nastupující úsek *e* (takt 57 – 69) textově a částečně i hudebně odkazuje na úsek *b* velkého dílu A. Melodická linka sopránu přináší krátký motivek (takt 58 – 60), v jehož počáteční rytmizaci lze najít podobnost s rytmicko-melodickým prvkem úseku *b* (takt 19 – 20).

The image shows a musical score for five parts: Violino I, Violino II, Viola, Soprano Solo, and Basso. The key signature is E major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score covers measures 58 to 60. The Soprano Solo part has lyrics: "tá tú lo ve - di i - do - lo mi - o il mio ca - so oh Dio qual'". Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The Basso part has a long note in measure 58 and 59, and a shorter note in measure 60, with dynamics *f* and *p*.

Právě jím a stoupajícím melodickým skokem jsou symbolizovány hrdinovy neustálé výzvy k odezvě okolí – a nyní především k jeho milé Deidamii („Tu lo vedi idolo mio il mio caso, oh Dio, qual’è“). Doprovod houslí a viol se na okamžik mění v legatový osminový pohyb po vzoru velkého dílu A, potvrzující návrat také textové části dílu A. Na tomto místě a v rychlejším tempu však nepůsobí klidně jako dříve, ale spíše nervózně. Podporou je také třítaktová prodleva basu (takt 58 – 60). Stále je přítomna nejistota a rozhořčení nad těžkostí osudu, což náležitě vykresluje harmonie tohoto místa. Hudba se totiž na moment opět dostává do dominantní tóniny E dur (takt 58 – 61), tentokrát však skokem (přes durový kvintakord 2. stupně, jež představuje zároveň dominantu cílové tóniny – takt 58). Od taktu 62 se harmonie vrací zpět do základní tóniny A dur (opět skokem přes kvintakord E dur chápáný již jako

dominanta základní tóniny – takt 62). Opět se objevuje spojitost s úsekem *b*, která ovšem netkví pouze v hudební oblasti, hlavní příčinou je především stále text. V pomlčkami přerývané melodické lince sopránů jsou znovu zvýrazněny jednotlivá slova „il dover“, „la gloria“ a zvolání „oh Dei“ téměř stejným způsobem jako v dílu A. Hudba též přináší zajímavou spolupráci sopránů, smyčců a fléten. Jednotlivé skupiny hlasů na sebe těsně navazují krátký rytmicko-melodický prvek využívající drobné hodnoty šestnáctinové a osminové (v případě sopránů i čtvrtové), což vytvoří jakousi zvukovou vlnu (takt 61 – 64).

The musical score for measures 62-64 is presented for a full orchestra and soprano soloist. The woodwinds (Flauto I, II, III) and strings (Violino I, II, Viole) play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamics marked *f* and *p*. The soprano soloist sings the lyrics: "il dover la gloria oh Dei oh".

Obdobný postup střídání rytmické figury v různých hlasech byl použit již v prvním velkém dílu na začátku úseku *b* (takt 19 – 21), ne však v takové míře a s tak intenzivním účinkem. V posledních čtyřech taktech úseku *e* má hudba nebývalý spád (takt 65 – 68). Hrdinův slib „non temer sarò con te“ je podpořen klesajícím stupnicovým postupem sopránů a smyčců. Rychlého spádu a dynamičnosti hudby je dosaženo především pomocí zmíněné modulace, úsečnými výkřiky sopránů a v neposlední řadě také zahuštěného pohybu doprovodných nástrojů osminovým či případně šestnáctinovým pohybem, který v tempu *Allegro* opravdu vytvoří potřebný „tah“.

Vzrušený ráz hudby pokračuje nadále i v poměrně krátkém úseku *f* (takt 69 – 74). Příchod hlavy tématu dílu B již signalizuje repetovaný tón, podobně jako tomu bylo v basu na začátku velkého dílu B, tedy v úseku *e*. Na tomto místě je však tento typický skladebný postup umístěn do partu viol a je dokonce zahuštěn pohybem šestnáctinovým, což výborně podporuje stupňování napjaté atmosféry. Změna instrumentace ale napovídá, že určité změny se



vyskytnou i v oblasti tématu. Do sopránu je totiž umístěna pouze rytmicko-melodická figura vytvořená z hlavy tématu dílu B, se kterou skladatel následně pracuje až do konce úseku *f* jak v sopránu, tak v prvních a druhých houslích (takt 70 – 71).



Tematickou souvislost s úsekem *d* přináší také text, v němž je opakováno zkrácené dvouverší druhé strofy „dite voi, dite voi, se non merito pietá“, přičemž druhé znění fráze „dite voi“ je za účelem znázornit vzrůstající naléhavost postaveno výš než první. Vrcholem celého úseku *f* je potom slovní spojení „se non“ zahrnující tóny  $f^2 - h^2$ , tedy dosud nejvyšší tóny celé árie. Vzestupný charakter má též konec melodické linky se slovem „pietá“, což lze vnímat jako znázornění stále kladené a stále nezodpovězené otázky.

*Druhá část* (74 – 95) dílu B přináší částečné zklidnění díky doslovnému opakování úseku *d* (takt 74 – 80). Na něj navazuje úsek *g* (takt 80 – 95), který se částečně podobá úseku *e* z první části tohoto velkého dílu (takt 57 – 69). Nový motivický materiál zpěvní linky je inspirovaný motivkem zmíněného úseku *e* především v použití klesající tendence melodie a její rytimizace.



Krátké hudební fráze přináší slovní spojení „Mia speranza“ a následně „idolo mio“, které svojí zpěvností a užitím delších rytmických hodnot poskytují potřebný prostor pro vyniknutí těchto slov. Návrat textové části dílu A v podobě prvního dvouverší první strofy a tedy hrdinovo vyjádření věrnosti a lásky k Deidamii, má opět svou podporu v instrumentálním doprovodu. Legatový osminový pohyb (známý již od introdukce) se tu objevuje v druhých houslích (takt 80 – 84), basová linka se navíc opět zastaví na prodlevě, tentokrát dokonce devět taktů (takt 80 – 88). V pokračování dvouverší je použito velice těsného sepětí melodické linky.



Její pohyb se zpomalí a obsahový význam textu „pur vorrei qui languire“ je zvýrazněn především hojným využitím průtažných tónů (takt 84 – 87) jak v sopránu, tak ve smyčcové sekci. Chromatických postupů je využito zejména na slově „languire“, což představuje

vyjádření hrdinova přání a zároveň hořké vědomí toho, že nejspíše nedojde svého naplnění. Celá fráze spěje k vrcholu na slově „caro“ podobně jako tomu bylo v úseku *a* velkého dílu A, s tím rozdílem, že na tomto místě se vytrácí typický tečkovaný rytmus prvku. Jeho původně vznešený charakter nyní působí spíše „chlácholivým“ dojmem, který je následně využit i při sestupu na slovních spojeních „non temer sarò con te“. To je možné vyložit jako obraz hrdinovy potřeby uklidnění – a možná ani ne tolik své milé, jako sebe sama. Dále soprán naposledy přináší přerývanou melodickou linku s citací slov „Ah – lo vedi – lo vedi – oh Dei“ (takt 91 – 95) náležejících tentokrát k druhé textové strofě.



Na zvolání „oh Dei“ se hudební tok zcela zastaví (takt 94 – 95), čímž je náležitě vyjádřena krajní bezradnost hrdiny (obrazně představuje znamení stagnace, nemožnost pokračovat vpřed ani navrátit se zpět). Kromě textových návratů lze v tomto úseku vysledovat také další hudební souvislosti s předchozími oddíly než jen v partu vedoucího hlasu. Také v partech doprovodného orchestru se objevuje řada prvků odkazujících k oběma velkým hudebním dílům (legatový osminový doprovod, tečkované rytmické figury, repetovaný tón basu atd.).

*Třetí část* velkého dílu B – úsek *d'* (takt 95 – 110) – je po hudební i textové stránce pouhým rozšířením a obměněním úseku *d* s mnoha postupy typickými pro závěrečné plochy. Úsek *d* je nejprve znovu doslovně opakován, jeho závěr je však otevřený díky využití tónického sextakordu a vzestupu sopránu na pátý stupeň s citací slova „pietà“ (takt 101), čímž si vynucuje další pokračování. Soprán dvakrát po sobě naléhavě přednese frázi „se non merito pietà“ (souvislost s takty 101 – 105 je zřejmá). Klesající směr obou frází je poprvé opět narušen vzestupným skokem na slově „pietà“, teprve s posledním zazněním je melodická linka uspokojivě ukotvena na tónice základní tóniny. Osminový pohyb basu a šestnáctinový pohyb smyčců nadále zachovává napětí a posluchače rovněž jednoznačně utvrzuje o blížícím se závěru celé skladby. Posledních šest taktů (takt 105 – 110) představuje drobnou, ale slavnostní kodu celé árie v plném obsazení orchestrálního aparátu. Šestnáctinový pohyb se přes osminový postupně zpomalí až na pohyb ve čtvrtíových hodnotách, aby se nakonec ustálil i bas a celá skladba mohla spočinout na závěrečném kvintakordu A dur.

## **2. 2 „NON FIDARTI AMOR MI DICE“**

Árie „Non fidarti amor mi dice“ je součástí opery „*Fra i due litiganti il terzo gode*“. Sartiho autorství i náležitost árie k této opeře lze ověřit pomocí SHK – NIK (autorství) i v databázi RISM (autorství i původ árie).<sup>68</sup> Jedná se o drama giocoso o třech aktech na motivy libreta Carla Goldoniho „*Le nozze*“.<sup>69</sup> Premiéra opery se uskutečnila v Teatro alla Scala v Miláně 14. září 1782. Koncem 18. století patřila mezi nejúspěšnější a dočkala se mnoha provedení. Zejména ve Vídni byla provedena více než 60 krát, dále se objevila nejméně v dalších 22 evropských městech, pod různými názvy jako *I pretendenti delusi*, *Im Trüben ist gut fischen* nebo *Les noces de Dorine, ou Hélène et Francisque*. Byla také podrobena určitým změnám, přičemž její upravená verze obsahovala árie např. A. Salieriho, V. Martin y Solera nebo P. Anfossiho.<sup>70</sup>

Děj opery se odehrává na dvoře neustále rozhádaných hraběte a hraběnky Belfiore, kde mezi služebnictvem probíhá souboj o ruku mladé služky Doriny. Nad Mingonem a Tittou, kteří jsou zpočátku podporováni hrabětem a hraběnkou, nakonec zvítězí sluha Masotto. Titta se poté spokojí s hraběncinou služkou Liviettou a Mingone zůstane bez manželky.<sup>71</sup>

Mnoho charakterových vlastností postav a znaků příběhu se podobá Mozartově „Figarově svatbě“. Sartiho kompozice je však lehčí a více komická, vážnější momenty přináší pouze žalostné výlevy Doriny a hraběnciny výbuchy vzteku. Nejúspěšnější jsou sbory a finále, Mingonova árie „Come un agnello“ byla dokonce citována v druhém aktu Mozartova Dona Giovanniho.<sup>72</sup>

Výše zmíněné změny v opeře se dotkly i árie „Non fidarti amor mi dice“, jež byla později nahrazována nejčastěji árií Stephena Storace<sup>73</sup> „Compatite miei signori“<sup>74</sup> (především

---

<sup>68</sup> Giuseppe Sarti – *Fra i due litiganti il terzo gode*, sign. Mus.3273-F-503. Dostupné z: <http://digital.slub-dresden.de/kollektionen/>, vyhledáno 12. 5. 2014.

<sup>69</sup> Rozšířila se jak tříaktová, tak dvouaktová verze opery – viz PFEIFFER, op. cit., s. 49. Libreto bylo zpracováno neznámým přepracovatelem na základě libreta „*Le nozze*“ Carla Goldoniho – viz tamtéž s. 45.

<sup>70</sup> shrnuto na základě:

PLATOFF, John, *Fra i due litiganti il terzo gode*, in: Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Opera*, repr. with corr. London: Macmillan, 1996, ©1994, Vol. 2, s. 269-270.

<sup>71</sup> tamtéž.

<sup>72</sup> tamtéž.

<sup>73</sup> Stephen (John Seymour) Storace (4. 4. 1762 – 15. nebo 16. 3. 1796) – anglický hudební skladatel.

<sup>74</sup> PFEIFFER, op. cit., 51 a LINK, op. cit., s. x.

ve vídeňských opisech). Role Doriny byla G. Sartim komponována na míru sopranistce Nancy Storace<sup>75, 76</sup>.

### **2. 2. 1 Textový rozbor**

Non fidarti, amor mi dice,  
del linguaggio degli amanti.<sup>1</sup>  
Con lamenti e smanie e pianti  
sono avvezzi ad ingannar.<sup>2</sup>

Che vi par di questo avviso?  
State li, piú non parlate!<sup>3</sup>  
Ah mi fate un certo viso,  
che m' insegna a dubitar.<sup>4</sup>

Text árie se skládá z osmi veršů rozdělených do dvou pravidelných strof (4 + 4 verše). Schéma rýmování první strofy je *abbc*, ve druhé strofě potom rozdílně *dedc*. Celkové zarámování textu tedy tvoří poslední verš obou strof – část *c*.

„Non fidarti amor mi dice“ pochází z prvního aktu opery, konkrétně ze scény číslo 6. Představuje koloraturní árii mladé služky Doriny, jíž předchází secco recitativ postav Doriny, Titty a Mingona, ve kterém se oba muži snaží získat Dorininu přízeň a lásku. Ta však ve své árii reaguje velice rázně a nekompromisně. Již od začátku první strofy jasně vyjadřuje nadhled nad celou situací a nedůvěru k oběma nápadníkům, zmiňuje také nástrahy falešné lásky. Opakující se klíčová slovní spojení „non fidarti“ a především „sono avvezzi ad ingannar“ jsou (jak bude patrné níže) nápaditě podpořena také hudebně. V druhé strofě se Dorina obrací přímo ke svým nápadníkům, v návaznosti na jejich reakci se však jen utvrzuje ve svém názoru. Provokativní otázka, na níž Dorina ani nečeká odpověď, rozkaz (nebo až výhrůžka) a rozhořčené zvolání, to vše vystihuje její vnitřní neklid a především rozčilení. Hudebně zvýrazněno (viz níže v hudebním rozboru) bude především slovo „dubitar“.

---

<sup>75</sup> Nancy (Anna Selina) Storace (27. 10. 1765 - 24. 8. 1817) – anglická sopranistka, mladší sestra Stephena Storace (viz též podčar. pozn. č. 12).

<sup>76</sup> shrnuto na základě:

LINK, op. cit., s. x.

## 2. 2. 2 Hudební rozbor

FORMÁLNÍ SCHÉMA SKLADBY					
Část	Velký díl	Oddíl	Takt	Tónina	Textový úsek
Instrumentální ritornel (takt 1 - 43)		introdukce	1 - 4	B	---
		<i>a</i>	5 - 12	B	---
		<i>b</i>	13 - 24	Es → F	---
		<i>c</i>	25 – 33/34	F	---
		závěrečná část	34 - 43	B	---
Vokální část (takt 44 - 160)	První vokální díl A (takt 44 - 100)	<i>d</i>	44 - 58	B	1
		<i>e</i>	59 - 69	F	2
		<i>f</i> ( <i>koloraturní plocha</i> )	70 - 87	F	2'
		"mezivěta"/spojovací ritornel	87 - 91	F	---
		<i>g</i>	91 - 100	F → B	3 + 4
	Druhý vokální díl A' (takt 101 - 160)	<i>d'</i>	101 - 110	B	1
		<i>e'</i>	111 - 121	Es → B	2
		<i>f'</i> ( <i>koloraturní plocha</i> )	122 – 129	B	2'
		<i>f''</i>	130 - 143	B	2'
		<i>f'''</i>	143 - 155	B	2'
		koda	156 - 160	B	---

Nástrojové obsazení analyzované árie je následující: sólový soprán, sólový klarinet, dvoje housle, altová viola, dva klarinety (při spartaci nahrazeny partem hobojů<sup>77</sup>), dva lesní rohy a bas. Árie je komponována jako velká dvoudílná forma A A' s instrumentálním ritornelem. Giuseppe Sarti ve svých kompozicích využíval různé podoby a obměny áriových forem, jako například variace forem da capo, prokomponované trojdílné formy, dvoutempové nebo zkrácené rondové formy či právě dvoudílné formy (A A' nebo A B). Tato forma se u Sartiho objevuje především v 70. a 80. letech 18. století, což koresponduje se vznikem a provedením opery „Fra i due litiganti il terzo gode“ obsahující vybranou árii.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Z důvodu absence klarinetového partu v hlavním prameni XV. F. 179 využít part hobojů z rukopisu XXXVIII. F. 29 – viz kapitola „Non fidarti amor mi dice – popis pramenů“.

<sup>78</sup> DiCHIERA, David, McCLYMONDS, Marita P., Sarti [Sardi], Giuseppe, in: S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, repr. with corr. London: Macmillan, 1996, ©1994, Vol. 4, s. 184-185.

Obecně patřila dvoudílná árie v průběhu celého 18. století k dominantním formám italské opery. Její princip je následující: v dílu A, který může mít několik rozdílných částí, dochází k modulaci harmonie do dominantní tóniny. V té je tento díl zakončen, obohacen fermatou nebo krátkým instrumentálním předvedením. Po něm přímo následuje repríza (díl A') zpracovávající motivický materiál dílu A. Jejím typickým znakem je lehké variování motivického materiálu a především harmonické ustálení v hlavní tónině s případným krátkým vybočením do tóniny dominantní nebo subdominantní. Celá árie je nakonec uzavřena opětovným zpracováním motivického materiálu konce dílu A. Velice důležitou vlastností těchto árií je také stupňování pohybové intenzity hudby. Ta může nastat buďto přímou tempovou či taktovou změnou nebo méně nápadným způsobem v podobě zrychlení rytmického pohybu melodiky v sólovém hlasu a/nebo v doprovodu uvnitř jedné věty. Vedle takto pravidelné formy dvouvěté árie se samozřejmě vyskytují (a to daleko častěji) také její různé varianty, ve kterých dochází k silnějším obměnám motivického materiálu nebo harmonického průběhu. Kromě přechodu do dominantní tóniny se na počátku dílu A' můžou objevit také tóniny subdominantní či další příbuzné.<sup>79</sup>

V případě árie „Non fidarti amor mi dice“ jde o určitou obměnu obvyklé dvoudílné formy (což bylo právě v komických operách velice časté), a to díky využití instrumentálního ritornelu a sólového nástroje. Vedoucím hlasem je zde nejen soprán, ale také sólový nástroj – klarinet. Na rozdíl od ostatních instrumentálních partů skladby jsou tyto dva výrazné technicky náročnější. Brilantní gradující koloratury jsou tvořeny rychlými stupnicovými běhy či akordickými rozklady, jejich náročnost spočívá v čistotě a zřetelnosti interpretace, vyrovnanosti hry a zpěvu a v neposlední řadě také v přesnosti vzájemné souhry. Obdobný způsob práce s hudební formou se znovu objeví také dále v árii „Accensa clara“.

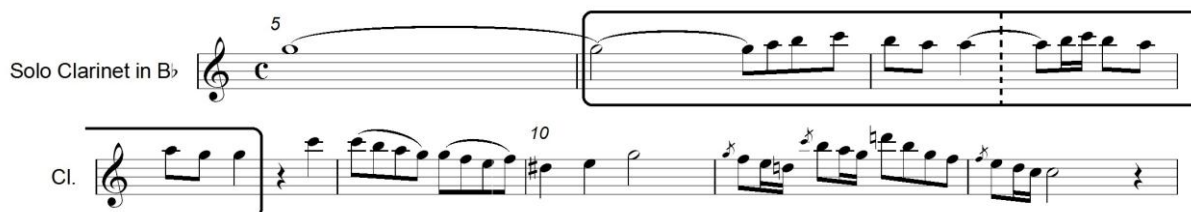
Základní tóninou árie je B dur, ve které začínají a končí všechny velké hudební díly (ritornel i oba vokální díly). V průběhu každého z nich je pak přítomna modulace zabírající větší či menší hudební plochu. První modulační postupy se objeví zhruba uprostřed instrumentálního ritornelu, kde se harmonie v rozmezí dvou malých hudebních oddílů přesune do dominantní tóniny F dur (s využitím přechodu před subdominantní Es dur). Nejrozsáhlejší je změna harmonie v rámci vokálního dílu A, jehož převážná část (téměř čtyři oddíly z pěti) se odehrává v dominantní tónině F dur. Na kratší časový úsek (v rámci jednoho malého oddílu) se harmonie přesune i v druhém vokálním dílu A', a to do subdominantní tóniny Es dur. Árie je poměrně rychlá, předepsané tempo je Allegro.

---

<sup>79</sup> PFEIFFER, op. cit., s. 107-118.

Všechny tři zkoumané rukopisy této árie jsou opatřeny vždy rozdílnými latinskými texty, což poukazuje na její užívání v chrámovém prostředí. Důvodů jejích četnějšího výskytu v pražských fondech a tedy zřejmě i většího zájmu tehdejších chrámových kapelníků o ni je několik. Důležitou úlohu hraje především její virtuózní charakter s vysoce efektivním účinkem. Zářivý ráz skladby, jehož je dosaženo především pomocí velice brilantních koloratur, dokonale vyzdvihuje oslavný obsah použitých latinských textů. Svůj význam zde má jistě také přidáný sólový nástroj – klarinet, protože v 2. polovině 18. století (a ještě ve století devatenáctém) byly sólové koloraturní árie slavnostního rázu, a často právě s instrumentálním hlasem, velice oblíbené.<sup>80</sup> Díky němu zde vzniká také možnost kontrapunktického vedení sólových hlasů, jež se v této árii jasně projevuje: ve vzájemném prolínání, doplňování a střídání vedoucí pozice hlasů je často využit princip imitace. Zvýšený zájem o tuto árii mohlo podpořit také provedení Sartiho velice úspěšné<sup>81</sup> opery „Fra i due litiganti il terzo gode“ na jaře roku 1783 v Thunovském paláci v Praze,<sup>82</sup> z níž tato árie pochází.

Úvodní *instrumentální ritornel* zabírá prvních 43 taktů, to znamená zhruba jednu čtvrtinu celé árie. Již od prvních tónů krátké introdukce (takt 1 – 4) je patrný energický a rázný charakter nastupující skladby. Nástup sólového klarinetu od taktu 5 signalizuje začátek prvního *oddílu a* instrumentálního ritornelu (takt 5 – 12).



Na ploše osmi taktů je představena zpěvná hudební myšlenka začínající dlouhým drženým tónem, podobně jako tomu bude později v dílu A u sólového sopránu. Hlava tématu tvoří mírný melodický oblouk se dvěma vrcholy – poprvé v osminových hodnotách, podruhé i s využitím hodnot šestnáctinových. Tyto rytmicko-melodické postupy patří mezi základní

<sup>80</sup> NĚMEČEK, op. cit., s. 297, 315.

<sup>81</sup> např. PLATOFF, John, Fra i due litiganti il terzo gode, in: Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Opera*, repr. with corr. London: Macmillan, 1996, ©1994, Vol. 2, s. 269-270.

DiCHIERA, David, McClymonds, Marita P., Sarti [Sardi], Giuseppe, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, repr. with corr. London: Macmillan, 1996, ©1994, Vol. 4, s. 183, 184.

<sup>82</sup> KNEIDL, op. cit., sv. 3, s. 196.

Libreto bylo vydáno v téže roce v Praze u Giovanniho Diesbacha s italsko-německým textem. Německý titul opery byl „Unter zween streitenden siegt der Dritte“.

stavební prvky celé skladby a setkáme se s nimi tedy nejen v průběhu ritornelu, ale také ve vokální části skladby, kde bude jejich nositelem převážně sólový klarinet.

Prvek důležitý pro motivické propojení tentokrát výlučně instrumentálního ritornelu představuje postup ze závěru hudební myšlenky (jeho rytmizace vychází z postupu předcházejícího), a to především díky jeho gradující tendenci, kdy melodická linka ve třech fázích vystoupá k dosud nejvyššímu tónu  $d^3$  (takt 11 – 12).



Po úvodním melodickém oddílu nastupuje očekávaný kontrast – první virtuózní pasáž klarinetu (*oddíl b*, takt 13 – 24), kde již pohyb vedoucí linky zrychlí. Objeví se první krátké stupnicové běhy a akordické rozklady v šestnáctinových hodnotách, půltónové postupy, průtažné tóny či melodické ozdoby. Typickým znakem jsou prudké rytmické a melodické kontrasty (takt 13 – 16).



V zápětí se objeví rytmicko-melodický postup připomínající závěr oddílu *a* – klarinet opět stoupá až k pasnému  $d^3$  (takt 18 – 19).



Následující krouživé postupy v osminách se nadále znovu objeví v závěru instrumentálního ritornelu (úsek *c*) a také v závěru velkého dílu A (úsek *g*, takt 20).



Vyústí v dosud nejbravurnější figurace (takty 22-24), v jejichž melodických postupech lze vypořádat souvislost s gradujícím prvkem závěru oddílu *a* (takt 11 – 12) a které zde dosahují až k psanému „ $e^3$ “. Pomocí basové prodlevy na „ $f$ “ tato virtuózní „spojka“ plynule vstoupí do posledního oddílu instrumentální části *c* (takt 25 – 38). Jeho první dva takty (takt 25 – 26) zřetelně vychází z hlavy tématu oddílu *a* (takt 7 – 8),





další podobnost, tentokrát s oddílem *b* (takt 20), lze vypořádat v taktu 30.



Následuje vzestup připomínající opět hlavu tématu úseku *a*, nyní však jeho první část. Jeho rytmické zpracování se mírně liší, melodický postup se ale shoduje.



*Závěrečná část* (takt 34 – 43) přináší krátký dovětek klarinetu, po němž následuje energické zakončení instrumentální části v podání doprovodného orchestru. Harmonie tohoto oddílu je zasazena zpět do základní tóniny B dur, čímž je dosaženo uspokojivého tonálního zarámování celého ritornelu.

Samotnou árii je možné rozčlenit na dva přibližně stejně dlouhé, zhruba šedesáti taktové, díly. *Velký díl A* je ohraničen takty 44 a 100 a vnitřně členěn na čtyři menší úseky. Začátek prvního oddílu *d* (takt 44 – 58) je lehce extravagantní a podobně jako úvodní ritornel předjímá virtuózní charakter celé árie: po prvním taktu se zpěvní hlas vyhoupe v tónickém kvintakordu na  $f^2$ , které drží po dobu téměř pěti taktů. Interpret zde samozřejmě může velmi efektně předvést „*messa di voce*“, eventuálně i trylek, zároveň se ovšem jedná o kontrastní linku pro koncertující sólový klarinet.

Melodie sólového nástroje vychází ze závěru hlavy tématu instrumentálního ritornelu (takt 7 – 8), její gradující postup rozložený do třech úrovní je známý ze závěru oddílu *a*. Textově je tento úsek podložen slovním spojením „Non fidarti“, jež dává hned od počátku árie najevo Dorinino jasné stanovisko. Vysoký držený tón lze chápat jako výraz velice silné vůle a neochvějného rozhodnutí hlavní hrdinky. Od taktu 50 se hudba rozběhne naplno. Na ploše osmi taktů je vyklenuta zpěvná fráze využívající (podobně jako u prvního „non fidarti“) tečkovaný rytmus, který se tak stává typickým prvkem partu sólového sopránu.

50 52

Soprano Solo

54

S. Solo

non fi - darti a - mor mi di - ce del lin - guag - gio deg - li a - man - ti, del lin - guag - gio de - gli a - ma - nti.

Úsek je podložen prvním dvojverším první strofy. Sestupnou tendenci první fráze s textem „non fidarti amor mi dice“ lze chápat jako vyjádření jasného přesvědčení a setrvání hlavní interpretky pevně „nohama na zemi“. Vzestup melodické linky během následujících dvou frází dodává textu „del linguaggio degli amanti“ potřebné vzrušení a brilanci, která tvoří podstatný rys celé árie.

V oddílu *e* (takt 59 – 76) dochází k vzájemnému předávání motivů a dialogu sólových hlasů.

60 62

Soprano Solo

60 62

Solo Clarinet in B $\flat$

64 66

S. Solo

me - nti e sma nie, e pia - nti

64 66

Cl.

Významově je však nutné toto chápat nikoliv jako dialog dvou postav, nýbrž jako vyjádření myšlenky či postavy jedné. Harmonie se přesouvá do dominantní tóniny F dur, základní motiv vychází z hlavy tématu instrumentálního ritornelu (takt 6 – 7). Jeho počátečný vzestup velice trefně vyjadřuje použité slovní spojení „con lamenti“ již z druhého dvouverší první strofy. Jakoby balancující stupnicový běh šestnáctinových hodnot směrem vzhůru a následný sestup po čtvrtových notách pak barvitě znázorňuje milostné „smanie“. Nejbohatším

způsobem je však vyjádřeno až slovo „ingannar“, se kterým přichází první brilantní koloratury sólových hlasů (oddíl *f/koloraturní plocha*, takt 70 – 87).

Ty postupují na způsob imitace, každý jejich další nástup je posazen výš než předchozí, až vše vyústí do běhu obou hlasů současně v terciových postupech (takt 70 – 75). Gradace této plochy a dojem neustálého zrychlování jsou podpořeny také následným zkrácením intervalů mezi nástupy hlasů (od taktu 76). V sopránu se posléze objevuje hudební motiv vytvořený z hlavy tématu instrumentálního ritornelu (takt 80 – 81) i tečkovaný rytmus motivu prvního oddílu velkého dílu A (takt 83 – 84).

Tečkovaný motiv původně spojený s textem „non fidarti“ zde přináší také významové propojení skladby v podobě připomenutí skálopevného přesvědčení hlavní hrdinky o pochybné lásce jejích dvou milenců.

Se zakončením melodické linky sopránu na tónice F dur přichází velice efektivní jiskřivá „mezivěta“ s funkcí *spojovacího ritornelu* (takt 87 – 91). V prvních houslích (takt 87 a 88) se objevuje odkaz na motivický materiál prvního úseku velkého dílu A (takt 55).

Užití rozleženého akordu lze chápat také jako spojitost s motivem sopránu v úplném začátku velkého dílu A (takt 44 – 45) a tedy znovu jako odkaz na klíčové slovní spojení „non fidarti“. Po doznění instrumentální „mezivěty“ přichází projasnění hudebního toku v rámci poslední části velkého dílu A – oddílu *g* (takt 91 – 100). Hlavním znakem tohoto oddílu je změna

způsobu hudebního vyjádření: namísto dlouhých zpěvných frází se objevují fráze krátké, většinou sylabické, přerývané pomlčkami.

Violin I

Violin II

Alt Viola

Soprano Solo

Che vi par di que-sto avi-so sta-te li piu non par la-te ah mi

Na takto krátké ploše je však představen text celé druhé strofy, v níž se hlavní hrdinka obrací k oběma nápadníkům. Aniž by však čekala na jakoukoliv jejich reakci, neohroženě pokračuje ve svém rozčileném výčtu. Komický „dialog“ těchto dvou stran je nápaditě znázorněn také hudebně, a to interakcí mezi sopránovou linkou a houslemi: líbezný konejšivý motivek smyčců (jako zástupců obou nápadníků) je vždy rázně přerušen energickou frází sopránu (jako zástupce Doriny, viz předchozí notový příklad). Motivická souvislost je zde patrná především díky užití tečkovaného rytmu charakteristického pro velký díl A a také krouživého motivku převzatého z instrumentálního ritornelu (oddíl *b*, takt 20).

Soprano Solo

la - te ah mi fa - te un ce - rto - vi - so che m'in - se - gna a du - bi - ta - -

Vnitřní rozpoložení hlavní postavy je zde vyjádřeno také harmonií (takt 96 – 100), která začíná směřovat zpět do základní tóniny, ale spočívá na dominantě. V tom lze spatřit výraz Doriných pochyb o tom, jak má chápat své dva milence a jak s nimi naloží dále. Takto otevřený závěr je zesílen korunou a prodlouženým dovětkem sopránu na slově „dubitar“.

Druhý velký díl A' (takt 101 – 160) je též vnitřně členěn na několik malých částí. První malý oddíl *d'* (takt 101 – 110) se podobá prvnímu oddílu velkého dílu A (oddíl *d*), jeho začátek však již není tolik efektivní. Hlavní hudební myšlenka zde nastupuje rovnou, rozhodně a v plné síle.

Soprano Solo

Non fi - dar - ti a - mor mi di - ce

Návrat k malému úseku *d* je patrný nejen z hlediska hudebního, ale také textového – je opakováno první dvouverší první strofy, které opět přináší Dorinino rozhodnutí nepodlehnout

svým nápadníkům. Druhá část tohoto úseku (zdvih v taktu 104 – 110) je až na několik nepatrných rozdílů v partech doprovodných nástrojů doslovným opakováním stejné části z dílu A (zdvih v taktu 52 – 58), shoduje se také tónina – tedy základní B dur.

Malý úsek *e'* (takt 111 – 121) přináší shodně s úsekem *e* hudební myšlenku odvozenou z motivku instrumentálního ritornelu (takt 6 – 7). Opakován je také text, způsob vystřídání sólových hlasů a instrumentální doprovod (takt 111 – 118). Liší se pouze tónina – tentokrát subdominantní Es dur, jež se ještě v závěru tohoto oddílu navrátí zpět do základní B dur.

Shodně s velkým dílem A i zde následuje *kolorатурní plocha f'* (takt 122 – 129), ne však již tolik rozsáhlá. Opět se objevují imitačními postupy sólových hlasů (v sopránu na slově „ingannar“), ve velké míře se shoduje i motivický materiál (především s taktem 72) a nechybí ani závěrečné spojení obou sólových linek do dvojhlasu. Zásadní rozdíl přináší harmonie, která na tomto místě již nesetrvává v tóninách příbuzných, ale navrací se zpět do základní tóniny B dur. Vzhledem k blížícímu se závěru skladby lze toto samozřejmě chápat jako běžný kompoziční postup.

Následuje oddíl *f''* (takt 130 – 143) uvedený krátkou instrumentální „spojkou“ (takt 130 – 131), ve které v prvních houslích zazní začátek melodické linky známý z introdukce.

Dále skladatel pracuje s modifikací myšlenky rovněž známé ze vstupního ritornelu (takt 6 – 7) i dalších míst, která se později rozvine do dalších brilantních koloratur, opět na slově „ingannar“.

Intervaly mezi nástupy sólových hlasů se postupně zkracují, až se obě melodické linky opět setkají a ve dvojhlase vplují do posledního úseku tohoto velkého dílu.

V poslední části dílu A', oddílu *f'''* (takt 143 – 155), sólové hlasy pokračují v imitačních postupech, než se znovu sejdou a za bouřlivého doprovodu orchestru vítězně zakončí svůj výstup. Hudebně i textově se tento oddíl shoduje s předchozím oddílem *f'*, přičemž největší důraz je kladen na slova „avvezzi“ a „ingannar“. V závěru těchto slov (takt 146 a 149) také dochází k vzestupu obou sólových linek k nejvyšším tónům celé skladby, u sopránu téměř na hranici jeho rozsahu.

Zastavení hudby na dominantě v taktu 155 dává prostor virtuózní *kadenci* sólových hlasů, která imitačním způsobem pracuje s motivickým materiálem obou vokálních dílů (např. s tečkovaným motivkem hned v úvodu kadence).

The image shows a musical score for Soprano Solo and Clarinet in Bb. The tempo is marked 'Andante'. The Soprano part has a rest followed by a melodic line starting with a dotted quarter note. The Clarinet part has a dotted quarter note followed by a series of eighth notes, with a box highlighting the first measure. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C).

Před závěrečným trylkem soprán ještě naposledy vystoupá k nejvyšší psané notě svého partu –  $h^2$ , se zazněním základního tónu b do kadence opět vstoupí doprovodný orchestr a následuje *koda* celé árie (takt 156 – 160). Naposledy zazní motiv introdukce a celá árie velice efektivně skončí na tónickém kvintakordu B dur.

## **2. 3 „ACCENSA CLARA“**

Árie „Accensa clara“ představuje druhou nejčastěji se vyskytující árii Giuseppe Sartiho v pražských fondech. Smyslem podrobného hudebního rozboru je především proniknutí do kompoziční práce, jež by – ve srovnání s dalšími skladbami – mohlo pomoci ke zjištění shodných i odlišných rysů, a tím eventuálně i důvodů, proč tato skladba byla pro zájemce z řad chrámových kapelníků více atraktivní. Jak již bylo řečeno výše (viz popis pramenů), z dostupných informací nelze zjistit, zda byla árie součástí některé ze Sartiho oper (a v souvislosti s tím jaký měla v hudebním celku význam) nebo ji autor komponoval jako samostatnou skladbu. Ani analýza vztahu hudby a textu zde příliš nepomůže, protože latinský text, jímž jsou shodně opatřeny všechny nalezené exempláře, nejspíše není původní.

### 2. 3. 1 Textový rozbor

Accensa clara face  
fidelis vivo amando<sup>1</sup>  
in chara amica pace,  
in fortunata spe.<sup>2</sup>

Vzhledem k tomu, že latinský text všech čtyř pramenů ČMH není původní (viz výše), nelze ho přímo zapracovat do hudebního rozboru. Protože je to ale jediný dostupný text, je namístej jej přesto zhodnotit alespoň ve vztahu k charakteru a celkové stavbě skladby.

Text představuje pouze jednu strofu o čtyřech verších, schéma rýmování je *abac*. Význam textu spočívá ve vyjádření naděje a silné víry v poctivý a šťastný život. Tento základní pozitivní, radostný, nadějeplný charakter textu koresponduje i s oslavným rázem hudby. Bohatých koloratur (jak bude patrné níže z hudebního rozboru) je využito především na slovech „fidelis“, „amando“, „fortunata“ a „spe“.

Rozvrstvení textu vzhledem k formální stavbě skladby je zcela vyrovnané: s příchodem malých oddílů vokální části se vždy pravidelně střídá první a druhé dvouverší (viz níže formální schéma skladby).

### 2. 3. 2 Hudební rozbor

FORMÁLNÍ SCHÉMA SKLADBY								
Část	Velký díl	Oddíl	Takt	Tónina	Prvek			Text. úsek
Instrumentální ritornel (takt 1 - 44)		introdukce	1 - 7	C	---			---
		1. oddíl ( <i>a<sup>v</sup></i> , <i>d<sup>v</sup></i> )	8 - 15	C	č. 1	č. 2	č. 3	---
		2. oddíl	16 - 28	C	---			---
		3. oddíl ( <i>c<sup>v</sup></i> , <i>e<sup>v</sup></i> )	29 - 42	C	č. 4	č. 5		---
		koda	42 - 44	C	---			---



Vokální část (takt 45 - 156)	První vokální díl A (takt 45 - 107)	<i>a</i>	45 - 62	C	č. 1	č. 2	č. 3	1
		<i>b</i>	63 - 78	C → G	č. 1			2
		<i>c</i>	79 - 89	G	č. 1	č. 4	č. 5	1
		<i>d</i>	90 - 107	G	č. 1	č. 4		2
	Druhý vokální díl <i>A'</i> (takt 108 - 156)	<i>e</i>	108 - 127	g → C	č. 1	č. 2	č. 3	1
		<i>f</i>	128 - 153	C	č. 1	č. 4	č. 5	2
		koda	153 - 156	C	---			---
Instrumentální ritornel (takt 1 - 44)		viz výše						

Árie „Accensa clara“ je psána pro následující složení: sólový soprán, sólový lesní roh, první a druhé housle, violu, první a druhý klarinet v B ladění, první a druhý lesní roh, bas. Na doprovodné nástroje nejsou kladeny přespříliš velké nároky, větší technickou zdatnost však vyžaduje part sólového lesního rohu a sólového sopránu. Z formálního hlediska je ve skladbě kombinováno několik principů dohromady, což vedlo k vytvoření méně obvyklé hudební formy. Podobně jako v árii „Non fidarti amor mi dice“ i zde dochází k propojení dvoudílné árie se sólovým nástrojem a výrazným instrumentálním ritornelem, který se zde však po skončení zpěvní části v úplnosti opakuje. Dalším užitým kompozičním postupem je tedy také princip da capo. Neustálá práce s několika vybranými melodickými motivy a úseky, jejich návraty a obměňování, to vše zajišťuje pevnou soudržnost skladby, která díky tomu působí až „monotematicky“.

Tónový rozsah všechny partů je poměrně obvyklý, nevyskytují se zde ani náročnější melodické postupy či modulace. Základní tóninou je C dur, změna harmonie se objevuje celkem dvakrát: téměř celý první vokální díl A je přesunut do dominantní tóniny G dur, v rámci druhého vokálního dílu A' harmonie na krátký moment vybočí do g moll. Ostatní části árie jsou pevně zakotveny v základní C dur.

Na základě výše zmíněných poznatků lze vyvodit několik možných důvodů častějšího výskytu a tedy jistě i určité obliby árie „Accensa clara“ v českém chrámovém prostředí. Primárně jej můžeme spatřovat především ve výrazně slavnostním charakteru, který mohl být hojně využit při různých církevních svátcích či významných událostech. Stejně jako u výše zkoumané árie „Non fidarti amor mi dice“ hraje v každém případě i zde významnou roli také



přidaný sólový nástroj – tentokrát lesní roh. Konkrétně české země jsou navíc hrou na tento nástroj proslavené.

*Instrumentální ritornel* zabírá prvních 44 taktů a je vnitřně členěn na několik menších úseků. Po krátké introdukci (takt 1 – 7, závěr introdukce spočívá na dominantě) nastupuje sólový lesní roh a představuje postupně většinu motivického materiálu, který bude následně dále zpracováván nebo alespoň znovu použit jak v partu sólového nástroje, tak i zpěvní linky. Během prvního osmitaktového úseku (takt 8 – 15) jsou představeny hned první tři důležité rytmicko-melodické prvky. *Prvek č. 1* (takt 8 – 11) dlouhý dva a půl taktu se stává základní hudební myšlenkou celé skladby, tedy *tématem*.



Vzniká převážně opakováním jednoho motivu a dvou čtvrtek, přičemž tento motiv je založený především na rytmickém kontrastu dlouhých a drobných rytmických hodnot. Melodická linka se nejprve pohybuje pouze po akordických tónech tónického kvintakordu a dominantního septakordu, postupně využívá i další melodické tóny k dotvoření melodie. V árii se vyskytuje nejčastěji ze všech, a to buď ve stejné nebo více či méně obměněné podobě. Díky své stavbě totiž poskytuje možnost bohaté variační práce a dalšího melodického i rytmického rozvíjení. Zpravidla jím začíná každý nový úsek árie. Doprovod smyčcových nástrojů a basu s čtvrt'ovým a osminovým pohybem v pianu má lehký až nenápadný charakter a dává tak možnost plného rozvinutí melodické linky. Jeho radostný, rozhodný a slavnostní charakter od něj přebírá celá skladba. V druhé části tohoto úseku se objevují ještě dva krátké melodické prvky, či spíše figury, na které je třeba upozornit. *Prvek č. 2* (takt 12 - 13) působí díky šestnáctinovému pohybu a půltónovému kroku spíše jako melodická ozdoba, ve spojení s předchozím drženým tónem vytváří opět výrazný kontrast.



*Prvek č. 3* (takt 15) pak představuje spíše opakujiící se figuru, v níž se střídají tóny tónického kvintakordu v šestnáctinových hodnotách za stále stejně odlehčeného doprovodu smyčcových nástrojů a basu.



V dalším úseku instrumentálního ritornelu (takt 16 – 28) se objevuje nový motivický materiál, s nímž však autor dále nijak výrazně nepracuje.



Po vzoru prvních dvou prvků je opět založen na kontrastu především rytmického pohybu. V tomto úseku také poprvé dochází k interakci mezi sólovým nástrojem a prvními a druhými houslemi (takt 20 – 23), jež se střídavě ujímají vedení. Hudba si stále udržuje virtuózní charakter, celý úsek je uzavřen také krátkou energickou „spojkou“ (takt 26 – 28). V kontrastní dynamice forte se zde také poprvé objeví plné nástrojové obsazení.

Poslední úsek ritornelu (takt 29 – 41) udržuje lehkost a virtuositu úseků předchozích. Doprovod smyčcových nástrojů a basu se navrácí zpět k pianové dynamice, nad ním pokračuje sólový lesní roh v předvádění hlavní melodické linky. Hned v prvním taktu tohoto celku se představuje *prvek č. 4* (takt 29).



Nápadný je především díky synkopickému rytmu následně bohatě doplněnému šestnáctinovými hodnotami. Tento krátký motivek je zopakován ještě dvakrát, z toho jednou posunut o tón výš. Vedle své rytmické výraznosti poskytuje také možnost k bohatým modulačním proměnám. *Prvek č. 5* (takt 32 – 34) je založen především na půltónových postupech s výraznou artikulací.



A právě těsné půltónové kroky dodávají prvku jistou nestálost a závažnější dramatický účinek. Podobně jako předchozí prvek č. 4 je navíc vhodný k využití v modulacích. Rytmický pohyb prvních a druhých houslí se zde mění ze čtvrt'ových hodnot na osminové a tvoří tak

svého druhu rytmickou odpověď na skupinku osminových not v partu sólového lesního rohu. Vzápětí (od taktu 34) nastupuje závěrečná gradace instrumentálního ritornelu. Rytmický pohyb se zrychluje, vedle hlavní melodie lesního rohu zahuštěné do delších šestnáctinových běhů se v taktu 34 a 35 vynořuje také dvojhlas prvních a druhých houslí. Napětí je umocněno harmonií zdržující se několik taktů na druhém stupni, než se konečně objeví kadence D – *ST* – S – D – T. Takt 42 potom představuje plynulý přechod gradace do závěrečné *kody*. Podobně jako u mezivěty v taktu 26 – 28 i zde nastoupí celý orchestr ve forte, melodické linky jednotlivých nástrojů se opět pohybují po akordických tónech tentokrát tónického kvintakordu. Hudba zde dokonale utvrzuje slavnostní ráz celého ritornelu.

Ve stejné náladě nastupuje i *první vokální díl* skladby (takt 45 – 107). Jak již bylo řečeno výše, motivický materiál vychází z instrumentálního ritornelu. Není však již předváděn pouze sólovým nástrojem, hlavním nositelem melodické linky se zde stává sólový soprán. Velký díl lze dále rozdělit na několik menších úseků/oddílů, které vždy začínají hlavním *tématem* (prvek č. 1) ve stejné nebo (a to častěji) v již poněkud obměněné podobě. Právě tento skladebný postup vytváří těsné tematicko-motivické sepětí celé skladby. První vokální díl A o celkové délce 63 taktů (takt 45 – 107) lze rozčlenit na čtyři malé díly. V prvním malém dílu *a* (18 taktů, takt 45 – 62) je téma uvedeno a rozvinuto v sopránu. Jeho začátek je obohacen o kvartový skok jako zdvih nastupující na polovině poslední doby (nebo na celé poslední době) předcházejícího taktu, který se od této chvíle stává charakteristickým prvkem tématu předváděného v melodické lince sopránu.



Kdykoliv se však toto téma objeví v partu sólového lesního rohu, začíná rovnou nástupem na první dobu, bez zmiňovaného zdvihu. Podoba tématu uvádějící malý díl *a* se v mnohém shoduje s tématem uvedeným v ritornelu. Nejvíce se liší až jeho zakončení a následné rozvinutí o další čtyři takty (takt 45 – 52). Melodická linka sopránu se zde velice nápaditě prolíná s lesním rohem, který posluchači připomíná prvek č. 2 (takt 49 – 50).

C. Solo

S. Solo

cla - ra - fa - ce

fi - *f*

Druhá část dílu *a* dává prostor sopránu k prvním virtuózním koloraturám. Lesní roh vytváří ke zpěvní lince druhý hlas, proti dlouhým drženým tónům sopránu se v nástrojovém partu objevuje také prvek č. 3 (takt 57 a 59).

C. Solo

S. Solo

man -

*p* *f* *p* *f*

Opět je zde patrné také užití kontrastu jednak v horizontální linii jednotlivých sólových hlasů (delší a drobnější rytmické hodnoty), jednak v linii vertikální (střídání šestnáctinového pohybu v sólových hlasech). Stejně jako v ritornelu, i zde tvoří doprovod smyčcové nástroje a bas tak, aby s lehkostí vytvořily jasnou harmonii podporující obě melodické linky. Celý malý díl vyústí do forte v plném nástrojovém obsazení se střídáním akordů na subdominantě a tónice.

Malý díl *b* (16 taktů, takt 63 – 78) je zahájen nástupem sólového lesního rohu a prvních houslí, jež za doprovodu basy vytváří dvojhlas vycházející opět z hlavního tématu. Tvoří krátkou dvoutaktovou introdukci, po které se téma přesune do dvojhlasu sopránu a lesního rohu.

Vln. I

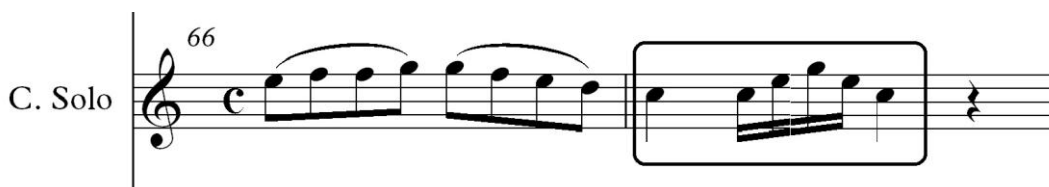
C. Solo

S. Solo

in Cha - ra a - mi - ca a mi - ca

*p*

Melodická linka se pohybuje především po sekundových postupech a je zahuštěna osminovým pohybem s výraznou artikulací, což působí mnohem výraznějším a velice širokým dojmem. Ten je však vzápětí narušen sólovým lesním rohem, který po doznění hlavy tématu, s podporou prvních a druhých houslí, připomene lehkou rytmicko-melodickou figuru z prvku č. 3 (takt 67).



Po vzoru sólových hlasů hrají rovněž i smyčce a podtrhují tak první změnu charakteru hudby. Ta sice neztrácí na lehkosti, působí však více široce až velkoryse. Objeví se zde také první modulace do dominantní tóniny G dur (přes mimotonální dominantu k dominantě z G dur – takt 68 – 70), která je zvýrazněna dynamikou forte se zapojením celého orchestru. S pokračováním melodie v sopránu od taktu 71 (se zdvihem v taktu 70) se však navrácí lehké piano, jež dává možnost vyniknout koloraturám zpěvního hlasu hravě se doplňujícího se sólovým nástrojem. Koloraturní zpěv rozvinutý do forte zakončuje celý tento úsek, harmonie stále setrvává v dominantní tónině G dur.

Harmonie malého dílu c (takt 79 – 89) setrvává v G dur. Sólové melodické linky se v první části úseku (takt 79 – 89) vzájemně prolínají, přičemž každá z nich je inspirována jiným motivickým materiálem s rozdílným charakterem: soprán znovu rozvíjí základní téma, lesní roh se v pauzách zpěvního hlasu vynořuje vůbec poprvé s prvkem č. 5 (takt 79 – 81 a 83 - 85).

**prvek č. 5**

*dolce* 80

C. Solo

S. Solo

**téma**

ac - cen - sa

*p*

**prvek č. 5**

82

C. Solo

S. Solo

*sfr*

cla - ra cla - ra - fa - ce

fi - de - lis fi

Hlavě tématu zůstává zachován její vzestupná a následně sestupná tendence, v samém začátku je však tentokrát vynechán kvartový skok dolů a melodická linka rovnou stoupá. Doprovod smyčcových nástrojů se mění s právě znějícím prvkem sólových hlasů a dokresluje tak kontrast vznikající mezi nimi. Prvek č. 5 s půltónovými postupy již v ritornelu působil nestabilním dojmem a se zvýšeným dramatickým účinkem. Pokaždé byl také podpořen velmi sporadickým doprovodem prvních a druhých houslí v *piano* s hojným využitím pomlky působící též nejistě, stejně jako i nyní. Naproti tomu s nastupující hlavou tématu v sopráně se doprovod smyčcové sekce pokaždé změní na osminový pohyb v legatu se střídajícími se dvěma akordickými tóny, což podporuje zpěvný a klidný charakter sopránové linky. Určité zneklidnění je zde ve svém celku podtrženo také přechodem harmonie tohoto úseku do již zmíněné G dur. Na konci tohoto úseku dynamika opět vzroste do *forte* během rozkladů tónického a dominantního kvintakordu G dur.

Vedoucí funkci v posledním úseku vokálního dílu A – tedy v úseku *d* (takt 90 – 103) přebírá převážně pouze soprán. Zpěvní linka se zatím nejvíce vzdaluje od základního tématu, určitá podobnost je však stále zřejmá především po stránce rytmické nebo směru vedení melodie. Nápadný je také typický kvartový skok zdvihu na začátku hlavy tématu.

S. Solo

90

man - do in Cha - ra a - mi - ca a - mi - ca pa - ce

*p*

V rytmickém pohybu sopránů ubývá původní kontrast dlouhých a drobných hodnot a melodická linka v tomto místě působí plynulejším dojmem. I přes dynamiku *piano* si však stále udržuje důstojný a vážný charakter. Druhé housle a viola hrají v dlouhých hodnotách, zrychlený „tep“ tohoto úseku nyní udržuje bas a především první housle hrající rozložené akordy v šestnáctinových hodnotách v legatu. Tento typ doprovodu se ve skladbě objevuje poprvé. Rychlý šestnáctinový pohyb prvních houslí je vzápětí nahrazen koloraturami zpěvního hlasu, ke kterému se záhy přidá také sólový lesní roh (od taktu 96) a ve kterém mimochodem souběžně s lesním rohem zazní jako vzpomínka kontrastní synkopický rytmus prvku č. 4 (takt 100).

C. Solo

S. Solo

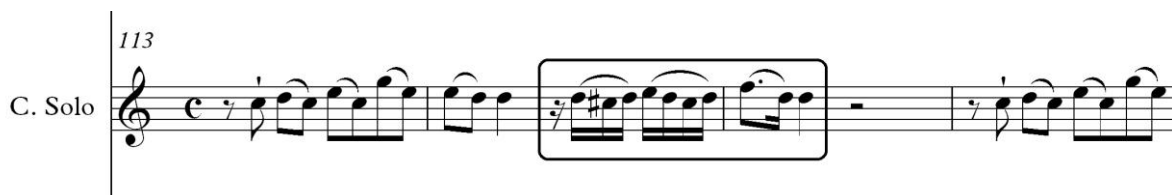
100

Hudba s dynamikou forte tentokrát na širší ploše rázem vítězoslavně vplyne do krátké „mezivěty“ spojující oba velké díly (5 taktů, takt 103 – 107). Šestnáctinové běhy, melodie vyklenutá do vysokých poloh a zpět, podpora klarinetů a lesních rohů, to vše umocňuje slavnostní a rozhodný charakter závěru prvního dílu.

*Druhý vokální díl A'* zabírá 49 taktů (takt 108 – 156) a lze ho rozdělit na dva menší úseky/díly. Po dominantní tónině G dur, ve které hudba setrvala větší část předchozího vokálního dílu, nyní první malý díl *d* (20 taktů, takt 108 – 127) přináší harmonii stejnojmenné stupnice g moll. V této tónině se však hudba nezdrží dlouho. Přes tóninu d moll se na velice krátké ploše přesune zpět do základní C dur (od taktu 113). Zpěvní linka sopránů připomíná základní téma pouze zdvihem na polovinu poslední doby v předcházejícím taktu a melodickým skokem, který je však rozšířen z původní kvarty na čistou kvintu a navíc posunut až na čtvrtou dobu (v ostatních případech to byla hned první doba po zdvihu).



Dál je téma rozvinuto tak, že otevírá cestu mnoha modulačním postupům. Pohyb hudby se zde jakoby zpomaluje díky použití celých a půlových not v partech smyčcových nástrojů. Charakter tohoto modulačního úseku (takt 108 – 113) se tak vyznačuje doposud největší závažností a nestálostí. Jakmile se harmonie navrátí do základní tóniny, přebere na okamžik vedoucí hlas lesní roh s prvkem č. 2 a zahájí tak doslovně opakovaný úsek malého dílu *a* (takt 113 – 127).



Poslední úsek, malý díl *e* (takt 128 – 153) lze označit za nejvirtuóznější ze všech. Ve vedoucích hlasech sopránů a lesního rohu se objevuje motivický materiál inspirovaný opět hlavním tématem střídavě s „nestálým“ prvkem č. 5 (takt 128 – 138).

128

C. Solo

S. Solo

*téma*

-do in Cha - ra a - mi - ca a-mi - ca pa - ce in\_

132

C. Solo

S. Solo

for - tu - na - ta spe in cha -

*prvek č. 5*

*sfr*

Postupně se v sopránu objeví také inspirace synkopickým prvkem č. 4, tentokrát s rytmickou podporou smyčcových nástrojů a později také sólového lesního rohu (takt 141 – 144).

141

Vln. I

Vln. II

Vla.

C. Solo

S. Solo

spe

144

Posledních 8 taktů dílu *e* (takt 145 – 152) je doslova nabito koloraturními postupy obou sólových hlasů za vydatné podpory smyčcových nástrojů. Za stále vzrůstající dynamiky hudba rázně vplyne do závěrečné slavnostní *kody*, s plným obsazením doprovodného orchestru. V posledním taktu *kody* (takt 156) se proud hudby zastaví na dominantě prodloužené korunou, aby se mohla rozeznít závěrečná virtuózní *kadence* sólových hlasů. Jejich melodické linky téměř celou dobu postupují paralelně ve dvojhlase tak, že do vyšší polohy je umístěn soprán, nicméně na dvou místech dochází i ke křížení hlasů. V motivickém materiálu lze vypožorovat podobnost s prvkem č. 2 a prvkem č. 5 (především s jejich rytmizací a směrem postupu melodické linky).



Soprano Solo

*Ferma*

in for-tu - na

Corno Solo

*Ferma*

prvek č. 5

prvek č. 5

prvek č. 5

prvek č. 5

S. Solo

prvek č. 2

prvek č. 2

prvek č. 2

prvek č. 2

C. Solo

S. Solo

ta in for-tu - na - ta spe.

C. Solo

S dozněním virtuózní kadence již přichází úplný konec vokální části skladby a plynule nastupuje opakování instrumentálního ritornelu.

## ZÁVĚR

Na základě pramenného výzkumu ve fondech hlavních pražských institucí bylo nalezeno celkem 50 pramenů operních árií Giuseppe Sartiho. Vzhledem k tomu, že Sartiho opery byly ve sledovaném období v Praze prokazatelně provedeny pouze třikrát, počet dochovaných árií je poměrně vysoký. Tento výsledek tak přináší významný doklad o oblibě Sartiho hudby u nás a velkého zájmu o ni.

Jak vyšlo najevo z výše uvedených hudebních rozborů, společným rysem vybraných árií je práce s velkou dvoudílnou formou. Ta je však v každé z nich zpracována odlišným způsobem. V závěrečném shrnutí se zaměřím na srovnání charakteru a kompozičních postupů všech tří árií, a to i s ohledem na problematiku autorství poslední z nich.

Árie „*Mia speranza*“ představuje realizaci dvoudílné formy rondò, jež zde nepřináší žádné větší odchylky od dobového „vzorového“ typu. Shoduje se také jeho nejčastější způsob dramaturgického užití (při vyjádření vypjatých lidských emocí) a také jeho umístění v operním celku (akt II, scéna X). „*Mia speranza*“ je typickým zástupcem árie z opery seria a v porovnání s dvěma dalšími áriemi má také snad nejvážnější charakter. V této árii však chybí ryze kolorатурní pasáže, namísto nich je hlavní důraz kladen především na zpěvnost. Melodická linka je v průběhu celé skladby téměř vždy podložena sylabicky, celkově je velice pestrá a velmi pohyblivá. Autor při její výstavbě užívá mnohých kontrastů v rytmické i intervalové rovině. Všechny tyto prvky dokonale slouží k barvitému vyjádření vnitřního boje hlavního hrdiny – kontrastních emocí.

Árie „*Non fidarti amor mi dice*“ je příkladem jiného typu dvoudílné formy (AA'), jež je zde mírně obměněna díky spojení s instrumentálním ritornelem a sólovým nástrojem (klarinetem). Je založena na brilantních koloraturách sólových hlasů, ve spojení se sólovým nástrojem nese znaky typické spíše pro operu seria. V porovnání se dvěma dalšími rozebíranými áriemi je tato nejvirtuóznější, nejbrilantnější a nejpůsobivější. Její původ v opeře buffa může být na první pohled překvapující, jednalo se však s největší pravděpodobností o kompozici „na poslední chvíli“, jež zohledňovala přání interpretky. Tato změna se Sartilmu však vyplatila, neboť árie se stala jednou z nejrozšířenějších, což mimo jiné dokazují i opisy v českých zemích. Z hlediska formálního řešení se tato árie v základních rysech shoduje s obecně popisovanou formou dvoudílné árie, odlišnost vyplývá především ze zapojení koncertantního nástroje. Odmyslíme-li virtuózní pasáže, melodická linka je podobně jako u výše popisovaného ronda „*Mia speranza*“ velice nápadná a pohyblivá. Zároveň melodika této árie snad ještě více poukazuje na vyspělý kompoziční styl období klasicismu,

v mnohém také připomíná hudbu W. A. Mozarta – konkrétně např. jeho árii „Non più di fiori“ z opery „La clemenza di Tito“<sup>83</sup> nebo z čistě instrumentální oblasti např. druhou větu Klarinetového koncertu A dur.<sup>84</sup>

Dvoudílná forma se vyskytuje také u poslední zkoumané árie „*Accensa clara*“, kde je realizována velice podobným způsobem jako u předchozí „Non fidarti amor mi dice“ – totiž opět jako dvoudílná árie s instrumentálním ritornelem a sólovým nástrojem (lesním rohem). Kromě tematicko-motivického propojení instrumentální a vokální části jsou zde však téměř všechny vokální oddíly založeny na různých obměnách hlavní myšlenky. Díl A' tedy nesleduje motivické a formální uspořádání dílu A (jako u „Non fidarti amor mi dice“), počet malých oddílů je zde menší, jejich rozsah však rozměrnější. Celá árie je poté zakončena opakováním instrumentálního ritornelu. Kromě toho se rozsah a vnitřní členění obou árií víceméně shoduje. V oblasti harmonie je dodržen obecně platný tonální plán dvoudílné árie, na rozdíl od pestřejšího průběhu „Non fidarti amor mi dice“. Sartiho autorství a náležitost k jakékoliv konkrétní opeře nebylo možné ověřit, podle získaných poznatků však vyšlo najevo následující: Z hlediska celkového formálního řešení árie a také s ohledem na charakter hudebních myšlenek lze říci, že se jedná o skladbu ve vyšším stylu, výrazně slavnostního rázu. Jak již bylo řečeno výše, forma árie je poněkud netypická. Autor v ní totiž užívá dvoudílnou árii (tentokrát AA'), obvyklou v italské opeře (zejména buffa) již od 50. let 18. století, zároveň ji však kombinuje s výrazným instrumentálním ritornelem, který doslovně opakuje, což je obvyklejší spíše u vážných oper.<sup>85</sup> Dvoudílná forma se schématem AA' užitá právě v árii „*Accensa clara*“ se potom konkrétně u Sartiho objevuje především v 70. a 80. letech 18. století.<sup>86</sup> Na svět opery seria dále poukazuje také uplatnění sólového nástroje a především výrazné koloratury zpěvního hlasu a sólového nástroje. Stavba ritornelu i vypracování vokálních částí, kde lze sledovat efektní kombinování hlasu a nástroje i rozvrh s jistou gradací, by mohly naznačovat autorství Sartiho či jiného zkušenějšího autora 2. poloviny 18. století. Koloraturní pasáže jsou v obou áriích velice virtuózní (zejména v závěrech obou vokálních dílů), hudebně bohatší a technicky náročnější postupy přináší spíše „Non fidarti amor mi dice“. K jednoznačné odpovědi na otázku, zda árie pochází z vážné

<sup>83</sup> Wolfgang Amadeus Mozart – *La clemenza di Tito*, KV 621 – opera seria o 2 aktech, libreto P. Metastasio, premiéra 6. 9. 1791 v Národním divadle v Praze.

<sup>84</sup> Wolfgang Amadeus Mozart – Klarinetový koncert A dur, KV 622 – 1. Allegro, 2. Adagio, 3. Rondo. Allergo; komponován ve Vídni v říjnu 1791.

<sup>85</sup> WESTRUP, Jack, et al., heslo *Aria*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, ed. D. Root, 5. 6. 2014, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com).

<sup>86</sup> DiCHIERA, David, McCLYMONDS, Marita P., Sarti [Sardi], Giuseppe in: Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Opera*, repr. with corr. London: Macmillan, 1996, ©1994, Vol. 2, s. 269-270.

nebo komické opery, by zcela jistě přispěl originální text, ten však u zkoumané árie nelze dohledat. Způsob tematicko-motivické práce, formální řešení a charakter hudby podle mého názoru v mnohém nasvědčuje tomu, že by se mohlo jednat o árii Giuseppe Sartiho. K potvrzení nebo vyvrácení tohoto tvrzení by v každém případě přispěly rozборы většího počtu Sartiho árií, jež by poskytly daleko větší možnost srovnání.

Studium vybraných operních árií Giuseppe Sartiho uložených v pražských fondech poukázalo na skladatelovo vysoké kompoziční umění, ve velké míře srovnatelné s hlavními osobnostmi tehdejší doby. Sartiho árie nejsou pouze opakováním vzorů, ale ukazují také určité obměny a zvláštnosti, které spolu s vlastním tvarováním hudebních myšlenek svědčí o vyspělosti Sartiho umění. Nasvědčují to i další nalezené skladatelovy árie, které by si jistě zasloužily hlubší studium, jež by přispělo i k bližšímu poznání tehdejšího hudebního vkusu a hudebního života v Praze, resp. v Čechách. Zajímavé by také mohlo být porovnání a studium Sartiho skladeb instrumentálních, na které jsem při pramenném výzkumu též narazila, ve srovnání s operními áriemi však v mnohem menší míře. Doufám však, že i v této podobě bude moci má práce posloužit v dalším výzkumu.

## **SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ODBORNÝCH PRAMENŮ**

- BASHFORD, Christina (ed.) a SADIE, Stanley (ed.), *The new Grove dictionary of opera: [in four volumes]*, Repr. with corr. London: Macmillan, 1996, ©1994, 4 sv. ISBN 0-333-48552-1.
- BLUME, Friedrich (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 11, Kassel: Bärenreiter, 1963. ISBN 3-7618-0410-5.
- BLUME, Friedrich ed. et al., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: 21 Bände in zwei Teilen (Sachteil in 9 Bänden, Personenteil in 12 Bänden)*, 2. neubearb. Ausg. / herausgegeben von Ludwig Finscher, Personenteil 14, Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, 2005. ISBN 3-7618-1134-9.
- KAMPER, Otakar, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha: Melantrich, [1936], 254 s.
- KEEFE, Simon P. (ed.), *The Cambridge history of eighteenth-century music*, Cambridge: Cambridge University Press, ©2009, 798 s. ISBN 978-0-521-66319-9.
- KNEIDL, Pravoslav, *Libreta italské opery v 18. století*, [Praha: Orbis, 1966-1967], 4 sv.
- LINK, Dorothea (ed.), *Arias for Nancy Storace: Mozart's first Susanna*, Middleton: A-R Editions, ©2002, 122 s. ISBN 0-89579-516-7.
- LORMAN, Jaroslav (ed.) a TINKOVÁ, Daniela (ed.), *Post tenebras spero lucem: duchovní tvář českého osvícenství*, Vyd. 1., Praha: Casablanca, 2009, 414 s. ISBN 978-80-903756-6-6.
- NĚMEČEK, Jan, *Nástin české hudby 18. století*, Praha: SNKLHU, 1955, 399 s.
- PFEIFFER, Roland, *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729 – 1802)*, Kassel: Bosse, 2007, 486 s. ISBN 978-3-7649-2704-2.
- SADIE, Stanley (ed.), *The new grove dictionary of music and musicians*, London: Macmillan, 1980, sv. 16. ISBN 0-333-23111-2.
- SADIE, Stanley (ed.) a TYRRELL, John (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2nd ed. [London]: Macmillan, ©2001. sv. 22. ISBN 1-56159-239-0.
- SVATOŠOVÁ, Hana (ed.), *Praha Mozartova: kulturní a společenský život v Praze 1780-1800: publikace k výstavě, Clam-Gallasův palác 21. listopadu 2006 - 28. ledna 2007*, Vyd. 1., Praha: Scriptorium, 2006, 232 s. ISBN 80-86852-13-X.
- ŠTEFAN, Jiří, *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae: [Hudební sbírka z kůru metropolitního chrámu sv. Víta]*, Vyd. 1., Praha: Supraphon, 1983-1985, 2 sv., 480 a 512 s.
- TEUBER, Oscar, *Geschichte des Prager Theaters: von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. Erster Theil, Von den Keimen des Theaterwesens in Prag bis zur gräfl. Nostitz'schen Theaters, des späteren deutschen Landestheaters*, Prag: A. Haase, 1883, 376 s.
- TEUBER, Oscar, *Geschichte des Prager Theaters: von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. Zweiter Theil, Von der Brunian-Bergopzoom'schen Bühnen-Reform bis zum Tode Liebisch's des größten Prager Bühnenseiters (1771-1817)*, Prag: A. Haase, 1885, 476 s.
- WESTRUP, Jack et al., heslo Aria, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, ed. D. Root, vyhledáno 5. 6. 2014, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com).
- ZUMAN, František, *České filigrány XVIII. století*, V Praze: Česká akademie věd a umění, 1932, 2 sv.
- ZUMAN, František, *České filigrány z první polovice XIX. století*, V Praze: Česká akademie věd a umění, 1934, 2 sv.